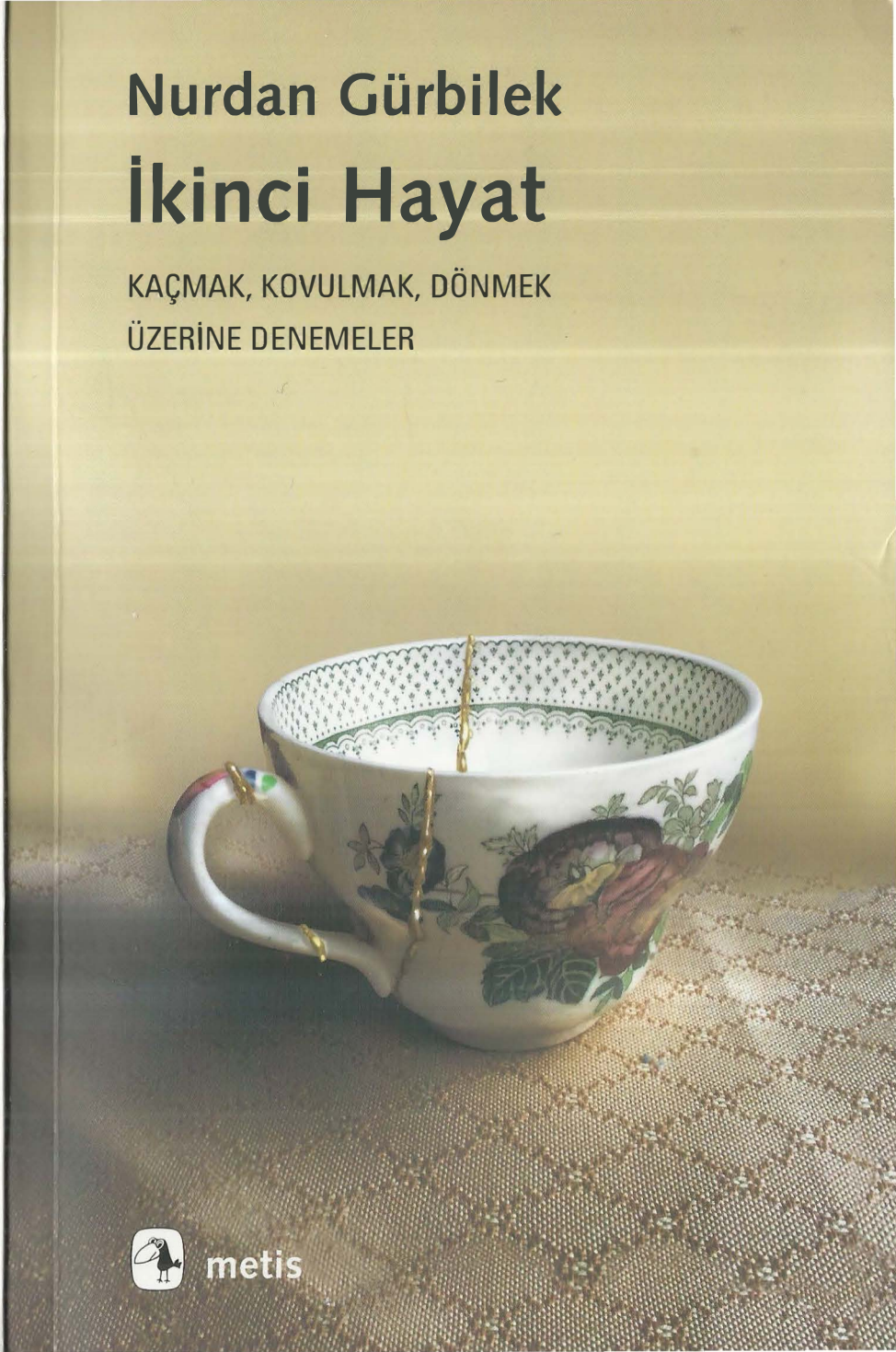
Nurdan Gürbilek | İkinci Hayat

Nurdan Gürbilek

İkinci Hayat

KAÇMAK, KOVULMAK, DÖNMEK
ÜZERİNE DENEMELER



metis

Nurdan Gürbilek

İkinci Hayat

Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine Denemeler

Nurdan Gürbilek Boğaziçi Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi ve aynı bölümde master yaptı. *Akıntıya Karşı*, *Zemin*, *Defter* ve *Virgül* dergilerinde yazdı. İlk kitabı *Vitrinde Yaşamak*'ta 80'li yılların Türkiyesi'ndeki kültürel değişimi konu alır. Kitaplarında Türkçe edebiyat ürünlerini, Türkiye'nin yakın tarihinde öne çıkmış kültürel imgeleri, Türkçe edebiyata yön veren endişeleri, edebiyatın mağdurluk, incinmişlik ve dışlanmışlık hissiyle ilişkisini ve yazarın özgünlük kaygısını inceledi. Edebiyat eleştirisinin toplumu anlamakta ne kadar önemli bir alan olduğunu kanıtlayan özgün bir eleştirel üslup geliştirdi. Metis Seçkileri dizisi için Walter Benjamin'in yazılarından *Son Bakışta Aşk* derlemesini hazırlamıştır. İki kitabında, *Vitrinde Yaşamak* ve *Kötü Çocuk Türk*'te yer alan denemelerinden yapılan bir derleme İngilizcede *The New Cultural Climate in Turkey: Living in a Shop Window* (Zed, 2010) başlığıyla yayımlandı. Eserlerinin edebiyatın bütününe deneme penceresinden bakan sorgulayıcı bakış açısı nedeniyle 2010 yılı Erdal Öz Edebiyat Ödülünü, *Benden Önce Bir Başkası* kitabıyla da 2011 Cevdet Kudret Edebiyat Ödülünü kazanmıştır.

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 43544

İkinci Hayat
Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine
Denemeler
Nurdan Gürbilek

© Nurdan Gürbilek, 2020
© Metis Yayınları, 2020

Kitapta yer alan yazılardan "Uzun Yürüyüş, Eksik Halk: Tepetaklak İlerlemek"in ilk versiyonu "Uzun Yürüyüş, Eksik Halk: Ayhan Geçgin'in Düşünce Deneyi" adıyla *Express* (Haziran 2016, sayı 144) dergisinde, "Gevezelik Çağında Edebiyat"ın ilk versiyonu "Gevezelik Çağında Edebiyat: Barış Bıçakçı'da Cümle Savaşları" adıyla *Birikim* (Haziran 2017, sayı 338) dergisinde yayımlandı.

İlk Basım: Mayıs 2020

Yayıma Hazırlayan: Müge Gürsoy Sökmen

Kapak Resmi: Geleneksel Japon sanatı Kintsugi (kırılmış seramikleri altın ya da gümüş ile birleştirerek tamir etme tekniği) ile onarılmış fincan.
Kapak Tasarımı: Emine Bora

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 44865

ISBN-13: 978-605-316-191-2

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

Nurdan Gürbilek

İkinci Hayat

KAÇMAK, KOVULMAK, DÖNMEK
ÜZERİNE DENEMELER

metis

METİS YAYINLARI
NURDAN GÜRBİLEK KOLEKSİYONU

VİTRİNDE YAŞAMAK 1992

YER DEĞİŞTİREN GÖLGE 1995

EV ÖDEVİ 1999

KÖTÜ ÇOCUK TÜRK 2001

KÖR AYNA, KAYIP ŞARK 2004

MAĞDURUN DİLİ 2008

BENDEN ÖNCE BİR BAŞKASI 2011

SESSİZİN PAYI 2015

İKİNCİ HAYAT 2020

İçindekiler

Sunuş 9

1
Kökenler, Başlangıçlar
Tekne 17, Ülke 19, Yurt 23

2
Eve Dönmenin Yolları
Liman 29, Borç 32, Çukur 34, Tepe 40

3
Aile Sırları
Enkaz 45, Sır 47, Hafıza 52
Doğal Tarih 54, Anlatı 57

4
Sınır
Mübadele 65, Deplasman 72

5
Uzun Yürüyüş, Eksik Halk
Çıkmaz 73, Kapan 75, Kaçış Çizgisi 79
Düşünce Deneyi 84, Çatlak 88, Halk 94, Hastalık 106
Neşe 108, Ölü Dil 113

6
İkinci Hayat
Coğrafya 121, Yapıt 122, Ölü Hayat 124
İnsanlık 126, Eşik 130

7
Yazının Kanatları
Kanat 135, Gelgit 138, Yeraltı 141
Üslup 144

8
Taşra, Kuyu, Kader
Emanet 149, Tıkanma 154, Kuyu 157
Bozkır 160

9
Gevezelik Çağında Edebiyat
Laf Kalabalığı 167, Aforizma 173, İroni 176
Kanat 183, Yağmur 188, Yazar 193

10
Gece Kahvesi 199

Sunuş

BAŞLANGIÇTA "yer duygusu" üzerine düşünüyordum. "Yer"e, "yurt"a, "ev"e farklı yazarların açtığı kapılardan girecek, o farklar üzerinden ilerleyecektim. Daha ilk yazıda yıllar öncesinden çıkıp gelen bir tartışma sahnesi üzerine düşünürken buldum kendimi.

80'li yılların sonunda bir dergi çıkarmak üzere bir araya gelmiş bir grup genç Walter Benjamin'in bir fragmanı üzerine konuşuyorlar. Benjamin'in otuzlarının ortalarında yazdığı, 1928'de *Tek Yön*'de yayımlanan "Eve Dön! Her Şey Affedildi": "Tıpkı barfikste büyük dönüşü yapmaya çalışan jimnastikçi gibi her çocuk, er ya da geç kendi payına düşecek kaderi belirleyen talih çarkını kendisi için çevirir. Çünkü yalnız on beşindeyken bildiğimiz ya da yaptığımız şey sonradan bizi cezbedecektir. Hiçbir zaman telafi edemeyeceğimiz bir şey vardır. On beşimizdeyken evden kaçmamış olmak. Sonradan anlarız: Sokakta geçirilen kırk sekiz saat, tıpkı alkalik çözeltide olduğu gibi, mutluluğun kristalini yaratır."[1]

Sadece içinde büyüdükleri evlere değil, onlara yuva oluşturmuş bazı hazır düşüncelere de mesafe alabileceklerine inandıkları, yeni bir başlangıca hazırlandıkları bir zamanda fragman hemen yakalıyor toplantıdakileri. Bugünün "doğduğun ev kaderindir" iklimi o yıllarda henüz yerleşmiş değil. Ama eve dönüş hikâyeleri-

1. Walter Benjamin, "Geri Dön! Her Şey Affedildi!", *Son Bakışta Aşk* içinde, çev. İskender Savaşır-Sabir Yücesoy, Metis, 8. basım, 2018, s. 57. Bir başka çeviri: "Evine Dön! Her Şeyi Affettik", çev. Tevfik Turan, *Tek Yön*, YKY, 1999, s. 14-15.

nin hep çok sevildiği bir ülkede yaşıyorlar. *Tek Yön*'ün "talih çarkı"nı kendileri için çevirme fikri onları cesaretlendiriyor.

Cümlelere bazen taşıyabileceklerinden fazla yük bindirdiğimiz olur. Böyle düşünmüş olacak, aralarından biri, cümlenin hangi evden, hangi aileden, hangi sınıftan gelirse gelsin bütün insanları içine alacak kadar genişletildiğinde doğruluk ânını yitirebileceğini hatırlatmak, belki de işi baştan zora koşmak gerektiğini düşündüğü için bir başka Benjamin cümlesini masaya bırakıyor. Bu kez 1932, *Berlin Günlüğü*'nden: "Berlin'de hiç sokakta yatmadım. Günbatımını ve tan vaktini gördüm, ama ikisi arasında kendime hep gidecek bir yer buldum. Yalnızca yoksulluk ya da kötülüğün, şehri kendilerine karanlıktan gün ağarana kadar dolaşılacak bir manzaraya dönüştürdüğü insanlar, ancak onlar şehrin benden esirgenmiş bilgisine sahip. Benim her zaman gidebileceğim bir yerim vardı."[2]

Yeni cümle ağır konuları da beraberinde getiriyor. Zaten hep oradaydılar. 90'lar yaklaşıyor. Yersiz yurtsuzların uzun yürüyüşleri henüz bugün olduğu kadar görünür değil, ama evsizliğin şehri kendilerine karanlıktan gün ağarana kadar dolaşılacak bir manzaraya dönüştürdüğü insanlar şehirde izlerini çoktan bırakmışlar. "On beşinde" evden kaçabilmek için ortada bir ev olması gerekir.

Tek Yön fragmanı gözümde değerini hiç yitirmedi. Cümlelerin bir bağlamı olması (ne zaman, kaç yaşında, hangi evde yazıldığı) güçlerini azaltmaz. Tersine daha keskin kılar. Ama cümlelerin genişleyebilmek için sınırlarını fark etmesi gerekir. Sonradan okuduğum bir Martin Jay yazısını (1995, "Tekinsiz Doksanlar") aynı tartışma bölgesine kaydetmişim. Freud'un *Unheimliche*'sinin ("tekinsiz") 90'larda eleştirel düşüncenin temel mecazlarından birine dönüştüğünü, ama bu kez "tekinsiz"in düşüncenin merkezine bir endişe kaynağı olarak değil, yabancılardan arınmış bir *Heim* ("ev") kurmayı amaçlayan totaliter tasarıların panzehiri olarak yerleştiğini söyler orada Jay. Burada bir problem var, diyordur: Yığınların yersiz yurtsuzluğa zorlandığı bir çağda evin mecazi an-

2. Benjamin, *Berliner Chronik*, Suhrkamp Verlag, 1988, s. 42.

lamının düzanlamını silecek kadar öne çıkmasında bir terslik var. Düşünce için bir ikili ödev: Evin perili olduğunu kabul edelim, hayaletlerle yüzleşelim, ama hayaletlerin musallat olduğu canlıların başlarını sokacak bir çatıları olduğundan da emin olalım.[3]

Farklı cümlelerin yankılandığı bir gerilim hattında kurmaya çalıştım ben de bu yazıları. Bir yanda insanın enginlere açılabilmek için bir koruyucu hücreye, bir eve ihtiyacı olduğunu söyleyen ("Ev ilk evrenimizdir") Bachelard var. Diğer yanda bir "Yola Çıkış" Kafka'sı: "Buradan uzağa işte, buradan uzağa, hep uzağa buradan, ancak böylelikle hedefime varabilirim." Bir yanda yeni silahların ancak kaçış çizgilerinde yaratılacağını söyleyen ("kaçmaktan daha eylem dolu bir şey olamaz") Deleuze var. Diğer yanda "yurt saçmalıkları" bu alanı ele geçirdi diye ona duyulan ihtiyacı yok sayamayacağımızı söyleyen Jean Améry: "İnsanın bir yurda ihtiyaç duymaması için önce ona sahip olması gerekir." Arkalarda bir yerde, evin toplumsal dayanağıyla birlikte bireysel anlamını da yitirdiğini, bugün çoktan bir çıkar bölgesine dönüştüğünü söyleyen Adorno'nun sesi duyuluyor: "Ev geçmişte kalmıştır."

Bu düşünce hatlarını uzlaştırmayı değil, varacakları yeri daha iyi görebilmek için ayrı ayrı ilerletmeyi deniyorum. Bugün Adorno'dan bir şeyler alacaksak, zihinsel gerilimin gevşeme ihtimaline karşı "uzlaşmazlıkların çarpıcı kılınması"nın gerekli olduğu yolundaki ısrarıdır. Herkesin güvenli bir eve (*Heim*) ihtiyacı vardır. Ama o güvenli evin içinde daima bir sır (*Geheim*) vardır. Cümlelerin sırasını da değiştirebiliriz: Evin içinde daima bir sır vardır. Herkesin başını sokabileceği güvenli bir eve ihtiyacı vardır.

İkinci problem doğrudan edebiyatı ilgilendiriyor. Yazarlar bir yeri anlatmakla kalmaz, daima yeniden yaratırlar. "Vatan" Namık Kemal'in bölgesiyse, "ülke" Cemil Meriç'in, "topraklar" Orhan Kemal'in, "memleket" Nâzım Hikmet'in, "coğrafya" Tanpınar'ın-

3. Jay'in tartıştığı düşünürlerden biri, varlıkbilimin karşısına hayaletbilimle (ya da musallatbilimle) çıkan, *Marx'ın Hayaletleri*'nin yazarı Derrida'dır. Martin Jay, "Tekinsiz Doksanlar", çev. Erkan Erginci, *Pasaj*, sayı 2, Eylül-Aralık 2005, s. 122.

dır. Bu sözcüklerin aynı yere işaret ettiğini kim söyleyebilir? Cemil Meriç "ülke" sözcüğünden mağdurluk, hüsran ve öfkeden yontulmuş bir ülke yaratmıştı. Nâzım Hikmet'in "memleket"i yeryüzünün dört bucağına, Akdeniz'e, Ortadoğu'ya, Afrika'ya, Hindistan'a açılan, kahredici olduğu kadar yaratıcı da olan bir memleketti. Orhan Kemal "topraklar"dan kanla beslenen, bir o kadar da bereketli topraklar, Tanpınar "coğrafya"dan yalılar, köşkler, çeşmeler ve mescitlerle dolu, sılanın kendisinden çok sıla özleminden yapılmış bir kültürel coğrafya yaratmıştı.

Bugün yazarın böyle bir yeri yok artık. Sadece "ülke"ye, "memleket"e, "topraklar"a başka yazarlar bizden önce yerleştiği için değil, sadece bu yerleri yüklendikleri ideolojik içerikten arındırmak bugün daha zor olduğu için de değil, bugün dünya artık başka bir yere dönüştüğü için de böyle yazılamıyor artık. Dünya bir yerden diğerine sürüklenenlerin, ne kaldıkları ne de gittikleri yere yerleşebilenlerin dünyası olduğu için, bu yerinden edilmeler dünyanın yerleşik düzeniyle birlikte "ülke", "yurt", "memleket" kavramlarını da yerinden ettiği için böyle yazmak inandırıcı değil artık. Haritayı yüzyıl önce Kafka çizmişti. *Babaya Mektup*'ta dünya haritasının üzerine boydan boya uzanmış bir baba vardır. Oğul kaçacak yer arar, ama haritada yer kalmamıştır.

Edebiyatın yersizliğe verdiği güçlü yanıtlardan biri yazarın yurdunun yazı, toprağının dil, ülkesinin edebiyat olduğudur. Yirminci yüzyılın başında dünyanın farklı bölgelerinde kimi biraz erken kimi biraz daha geç bir dilsel vatana sığındı yazarlar. Pessoa'nın "Benim vatanım Portekizce"si, Tanpınar'ın "Üslup ferdin esas malikânesidir"i, Adorno'nun "Artık bir yurdu kalmamış kişi için yaşanacak bir yer olur yazı"sı vs. Yukarıda sözünü ettiğim tartışma sahnesinin bu bölgeye kaydettiğim bir parçası da var. O toplantıda *Tek Yön* fragmanının büyüsünün bozulmasına en çok kederlenen, çocukluk evini çoktan geride bırakmış, tam kapıyı çarpıp çıkacağı yaşta ailesiyle birlikte göç ettiği şehirde bir tutunma mücadelesine destek vermek zorunda kalmış bir arkadaşımızdı. Evin arka odasında kendine sözcüklerden bir ev kurmuştu. Şimdi o ev de dağıl-

sın istemiyordu. Cümleye bir sınır çekilmesine sanki son kaçış kapısını da kapatmışız gibi tepki göstermişti. Bu kitabın bir engebesi, üzerinde düşüneceği problemlerden biri de bu olsun.

Buraya bir zorunlu ek yapmam gerekiyor. Koronavirüs Yer'i vurduğunda bu kitabın yazıları çoktan tamamlanmıştı. Sunuş yazısının son cümlelerini yazıyordum. Yaptığı işi evden sürdürebilen, daha önemlisi başını sokacak bir evi olan herkes gibi ben de eve çekildim. Öyle görünüyor ki bu kitapta tartıştığım birçok kavram ("ev", "yurt", "sınır", "mahalle", "toprak", "coğrafya") korona-sonrası dünyada olumlu ve olumsuz yeni anlamlar kazanacak. Sınırda bekleyen göçmenler ve sınır tanımayan virüsler: Bundan sonraki "yer" fikrimizi büyük ölçüde onlar belirleyecek. Ben burada Martin Jay'in evin mecazi anlamıyla düzanlamı arasındaki ilişkiye dair uyarısını, o ikili ödevi bir kez daha tekrarlamakla yetineceğim. Evin tekinsiz olduğunu kabul edelim, hayaletlerle yüzleşelim, ama hayaletlerin musallat olduğu canlıların başlarını sokacak bir çatıları olduğundan da emin olalım.

Başlangıç sorusunu Latife Tekin'den alıyorum. *Manves City*'de işçi lideri Ersel'in hapisten çıktıktan sonra Erice'ye dönerken zihninden geçen cümle. Ben soruya dönüştürdüm: "Evi dağılanın yurdu genişler mi?" Cümlenin içindeki kaybı ("dağılan ev") ve imkânı ("genişleyen yurt"), yitirileni ve gelmekte olanı birlikte düşünebilecek miyiz? Ev dağıldığıyla mı kalacak, yoksa o kaybın içinden daha geniş bir yurt tanımına varabilecek miyiz? Kapısını başkalarına sımsıkı kapatmış bir kompartmana, bir kişisel hücreye mi dönüşecek ev, yoksa o koruyucu hücreyi geniş bir ortaklık zemininde yeniden tanımlayabilecek miyiz? Son yılların popüler "coğrafya kaderdir"i, yerlici düşüncenin modası hiç geçmeyen "Eve dön!" çağrıları, sadece faşistlerin değil kapitalizmin de temel şiarına dönüşen "Ya sev ya terk et" buyruğu. Kökenler ve başlangıçlar, dağılan evler ve ikinci hayatlar, yerleşenler ve uzaklaşanlar, "dilsel vatan" ve sınırları üzerine denemelerden oluşuyor *İkinci Hayat*.

1

Kökenler, Başlangıçlar

~

"Diğer yazarların bir başlangıç noktası var. Tutunacakları bir şey var... Bir dile ya da bir geleneğe ya da tarihe ya da anlık bir önyargıya veya modaya yaslanıyorlar; dünyalıklarını yaşadıkları döneme ait bir bağdan ya da inançtan –ya da bunların yokluğundan– çıkarıyor, bunları yeriyor ya da övüyorlar. Ama her halükârda başlayacak bir şeyleri var, benimse yok."

1896 tarihli bir mektuptan.
JOSEPH CONRAD

TEKNE

Bu çağın yakıcı görüntüsünü (karaya vuran insan bedeni) ilk hikâyeleştirenlerden biri yirminci yüzyılın başında Joseph Conrad' dı. "Amy Foster" (1901) ABD'ye gitmek üzere bindiği tekne İngiltere açıklarında batan Doğu Avrupalı Yanko Goorall'ın hikâyesidir. Kazadan bir tek o kurtulur. Nerede olduğunu bilmediği bir sahilde o yerin sakinleri tarafından vahşi bir yaratıkmış gibi avlanır. Zamanla bir iş edinir, müşfik Amy Foster'la evlenir, bir çocuğu da olur. Ama yurdunu geride bırakanın yabancı topraklardaki tutunma öyküsü değildir Conrad'ınki. Eve dönüş yoktur; yeni bir ev de olmayacaktır. Hikâyenin sonunda kimsenin anlamadığı bir dilde sayıklayarak tek başına ölür Yanko Goorall. Karaya çıkabilmiş, ama karanın parçası olamamıştır.

"Amy Foster"ı okurken insan ister istemez Conrad'ın kendisinin de yabancı topraklarda kimsenin anlamadığı bir dilde sayıklayarak ölmekten korkmuş olabileceğini düşünür, der Edward Said. Conrad'ın (Józef Teodor Konrad Korzeniowski) kendisi de Polonyalı bir göçmendir. Karanın parçası olmayı başarmış, sonradan öğrendiği İngilizcenin usta yazarları arasına girebilmiştir, ama yapıtlarındaki sürgünler kayıtsız gözler önünde yapayalnız bir ölüm sahnesini hayal etmeye yazgılıdır.[1]

Sürgün sürgünü yorumlar. Bizler de Said'in "Amy Foster" yorumunu ("sürgün hakkında yazılmış en keskin metin"), Filistinli sürgünün kendisinin de evden uzakta, kayıtsız gözler önünde yitip

1. Edward Said, "Dünyalar Arasında", *Kış Ruhu*, çev. Tuncay Birkan, Metis, 3. basım, 2016, s. 14 ve "Kış Ruhu", *a.g.y.*, s. 36.

gitmekten korkmuş olabileceğini düşünerek okuruz. 1947'de ailesiyle birlikte Kudüs'ten ayrılmak zorunda kalmıştır Edward Said. Bir süre sömürge Kahire'sinde bir Hıristiyan azınlık olarak yaşadıktan sonra on beş yaşında öğrenim görmesi için ABD'ye yollanır. Said'in Conrad'a duyduğu erken ilgi –ilk kitap *Joseph Conrad ve Otobiyografide Kurmaca*'dır– hayat boyu süren ısrarlı bir konuşmaya dönüşecektir. *Karanlığın Yüreği*'nin yazarı, Filistinli edebiyat öğrencisini yeryüzünün fethiyle "fikir" arasındaki karanlık ilişkiye odaklanması ve anlatı stratejileriyle olduğu kadar rotasından çıkmış bir hayatı yazıda yeniden inşa etme çabasıyla da büyüler. "Köken" fikrine karşı "başlangıçlar"ı öne çıkardığı *Başlangıçlar*'da bile Conrad'ın "başlangıçsızlığı"nın ("diğer yazarların bir başlangıç noktası var [...] benimse yok"[2]), kendine başlangıçsızlıktan bir başlangıç yaratabilmiş olmasının izi vardır. *Yersiz Yurtsuz*'un yazarı için yaşadıklarının altında kırk yıl boyunca çınlayan bir "sabit melodi"ye dönüşmüştür Conrad. 90'ların başında bir hastalık teşhisiyle kendi ölüm sahnesinin fazla uzak olmadığını öğrendiğinde bir kez daha "Amy Foster" üzerine düşünürken bulur kendini. Hastanede yazmaya başladığı *Yersiz Yurtsuz*'da kendi elli yıl önce batan teknesi üzerine düşünüyordur. Otuz yedi yıldır New York'ta yaşıyorum, karaya tutunabildim, ama bunca yıl sonra yerinden edilmişlik neden hâlâ içimi kemirmeye devam ediyor?

Cümlelerin ardında da bir hayat var. Benjamin "on beşinde evden kaçmamış olmanın" (*Tek Yön*) telafi edilemeyeceğini söylediğinde doğup büyüdüğü Berlin'de, otuzlarının ortalarındaydı henüz. Said on beşinde evden yollanmanın "hayatının en yıkıcı deneyimi" (*Yersiz Yurtsuz*) olduğunu söylediğinde Kudüs'ten ayrılmak zorunda kalmasının üzerinden elli küsur yıl geçmiş, hayatının sonuna yaklaşmıştı. Gençle yaşlının "ev" yanıtları farklıdır.[3] Belki

2. Edward Garnett, *Letters from Conrad*, s. 59, akt. Edward Said, *Başlangıçlar: Niyet ve Yöntem*, çev. Ferit Burak Aydar, Metis, 2009, s. 236.

3. İskender Savaşır "Yuva ve Yol Üzerine Serbest Çağrışımlar" (2013) adlı yazısında yuva-yol ilişkisini kişinin yaşam evreleri (çocukluk, gençlik, ortayaşlılık) açısından ele almıştı. Yuvanın insana güven mi, yoksa sıkıntı mı verdiği-

daha önemlisi, evden kendi isteğiyle kaçanla ("mutluluğun kristali") evden kovulanın ("yıkıcı deneyim") yanıtları arasındaki farktır. Sartre *Sözcükler*'de kendini anavatanından gururla koparırken, Yahudi-Avusturyalı göçmen öğrencisi André Gorz'un *Le traitre*'inde (Hain) telaşlı bir yurt hasreti vardır, der Jean Améry. Soru da onun sorusudur: "İnsan Yurda Ne Kadar İhtiyaç Duyar?"[4]

ÜLKE

Yerinden edilmiş kişiler çağında göçmen-sürgün figürünün entelektüel için bir model olması gerektiğini söyler Edward Said: Bu dünyada bir göçmen ya da sürgünmüş gibi düşünmek gerekir.[5] 80'lerin ortalarından ölümüne kadar yirmi yıl boyunca sürgün üzerine defalarca yazdı: "Kış Ruhu" (1984), "Entelektüel Sürgün" (1993), "Dünyalar Arasında" (1998), "Eleştiri ve Sürgün" (2001). Yerinden edilmişliğe ısrarla geri dönmesinin bir nedeni konuya kendisinin de çoktan yakalanmış olmasıysa, diğeri sürülmüş olmanın telafisizliğine mi, yoksa düşünsel imkânlarına mı ağırlık vermesi gerektiğine sanki tam karar verememiş olmasıdır. Birinden söz edince diğeri eksik kalıyor, telafisizlikten söz etmeden imkânlardan da söz edilemiyordur.

Sürgün üzerine konuşmak ne kadar çekiciyse, sürgün hayatının o kadar zor olduğunu söyleyerek başlar "Kış Ruhu". Sürgünün yaratıcılığın önkoşuluymuş gibi ele alınmasına, anlamlı bir hayatın girizgâhı olarak yüceltilmesine, halkları etkileyen kolektif karak-

---

nin –yolun bir aşkınlık heyecanı mı, yoksa yıpratıcı bir korku mu doğurduğunun– birçok başka şeyin yanı sıra insanın hayatının hangi evresinde olduğuna bağlı olduğunu söylüyordu. İskender Savaşır'ın Defteri, defterisk.blogspot.com.

4. Jean Améry, "İnsan Yurda Ne Kadar İhtiyaç Duyar?", *Suç ve Kefaretin Ötesinde: Alt Edilmişliğin Üstesinden Gelme Denemeleri*, çev. Cemal Ener, Metis, 2. basım, 2019, s. 69.

5. "Entelektüel Sürgün", *Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı*, çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı, 1995, s. 72.

terinin görmezden gelinmesine itiraz ediyordur Said. Bu çağda sürgünün nasıl bir yazgıya dönüştürüldüğünü anlayabilmek için, "haritası edebiyat tarafından çıkarılmış deneyim alanı"nı (Dante, Ovidius, Joyce, Nabokov, Conrad) bir süreliğine de olsa bir kenara bırakmak gerekir. Bugün Paris sadece adlarını bildiğimiz sürgün yazarların değil, varlıklarından haberdar bile olmadığımız, ne yurtlarına dönme ne de yeni bir yurt edinme imkânı olan Ortadoğulu, Uzak Asyalı, Afrikalı göçmenlerin de şehridir. Bu çağın kitlesel yerinden etmelerinin karanlık perspektifinden bakıldığında, bir insanın doğup büyüdüğü yerle arasında zorla açılmış bir çatlaktır sürgün. Ne geldiği yerden kopabilmek ne gittiği yere bağlanabilmek, hayatını yitirdiklerine yanarak yaşamak, çoğu durumda yitik yurdu muzaffer bir toprak ideolojisi içinde yeniden kurma isteği. "Romantik sürgün" fikrine bu çatlağı görmezden geldiği için karşı çıkar Said. Sürgün sürgünün babasıdır. Filistinliler kendileri de sürülmüş bir halkın sürgünleridir. Said'in cümlelerinde, Conrad'ın hazin "Amy Foster"ı yankılanır. Ev uzakta değildir, ama geri dönüş yolu çoktan kaybolmuştur.

"Kış Ruhu"nu okuyanlar, yazının bitmeye yakın adeta makas değiştirdiğini fark etmişlerdir. Yazının sonlarına doğru dünyayı bir "yabancı ülke" gibi görmenin insana verdiği emsalsiz hazdan söz eder Said. Yankılanan cümleler bu kez "Amy Foster"ınkiler değil, on ikinci yüzyılda Saksonya'da yaşamış bir keşişin, St. Victorlu Hugo'nunkilerdir: "Memleketini güzel bulan insan daha yolun başındadır; her yeri kendi yurdu gibi gören insan güçlüdür; ama bütün dünyayı yabancı bir ülke gibi gören insan mükemmeldir." Devamı şöyle: "Yolun başında olan ruh sevgisini dünya üzerindeki tek bir noktaya sabitlemiştir; güçlü insan sevgisini her yere yaymıştır; mükemmel insan ise sevgisini söndürmüştür."[6]

Said bu pasaja savaş yıllarında kendisi de İstanbul'da sürgünde yaşayan Eric Auerbach'ın "Dünya Edebiyatının Filolojisi" adlı ya-

6. Erich Auerbach, "Dünya Edebiyatının Filolojisi", *Yabanın Tuzlu Ekmeği*, çev. Sezgi Durgun, Haluk Barışcan, Cevdet Perin, Fikret Elpe, Metis, 2010, s. 292.

zısında rastlar. Yazıyı Mariam Said'le birlikte İngilizceye çevirirken pasajın kozmopolit içeriğinden olduğu kadar cümlelerinin güzelliğinden de etkilenmiştir. Bu iki cümle Said'in birçok yapıtında ("Kış Ruhu"nda, *Metin, Dünya ve Eleştirmen*'in girişinde, *Şarkiyatçılık*'ta, *Kültür ve Emperyalizm*'de) tekrar tekrar karşımıza çıkar. Alıntı elden ele geçerken bağlamı da değişmiştir. Pasajı St. Victorlu Hugo dünyaya duyulan sevgiyi söndürmek için söylemiş, Auerbach da dünyaya doğru sevgiyi duymak isteyenler için iyi bir yol olacağını söyleyerek alıntılamıştır. Şimdi de Said aynı pasajı milli ya da bölgesel sınırları aşmak isteyen herkes için bir model olabilir umuduyla aktarır: "Bütün dünyayı yabancı bir ülke gibi gören insan mükemmeldir."

İnsanın yaşadığı yeri bir "yabancı ülke" gibi görmesini hemen Şarkiyatçılık dairesine hapsetmek, Said'i kendi silahıyla vurmak isteyenler olabilir. Said'in *Şarkiyatçılık*'ta çoktan kat ettiği bir yoldu bu. Said'in "yabancı ülke"den söz ederken kastettiği, düşüncenin kendi kültürünü üstün kültürün bakış açısından görmesi değil, kendi kültürel yuvasından uzaklaşabilme yeteneğidir.[7] İnsanın sadece başka kültürleri değil, kendi kültürünü de "tuhaf" bulma yeteneği.[8] "Kış Ruhu"ndan: "Sürgün, kişinin bir memleketi olduğu-

7. Edward Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, çev. Berna Ülner, Metis, 10. basım, 2017, s. 271.

8. "Uzak kültürleri tuhaf bulursunuz," der Benedict Anderson, "ama eve döndüğünüzde kendi kültürünüzün de en az o kadar tuhaf olduğunu fark edersiniz." Anderson bir sürgün değildi, ama *Sınırları Aşarak Yaşamak* adlı otobiyografisinde kendisini herhangi bir yerin yerlisi olarak göremediğini anlatır. Annesi İngiliz, babası İrlandalı, bakıcısı Vietnamlıdır. Çin'de doğmuş, İngiltere, İrlanda, ABD, Endonezya, Filipinler ve Siam'da yaşamış, hiçbir yerde oranın yerlisi olacak kadar uzun yaşamamıştır. Yabancılık bir dışlanmayı da beraberinde getirir. Kaliforniya'da aksanına gülmüşler, Waterford'da Amerikan ağzını garipsemişler, İngiltere'de İrlanda şivesiyle dalga geçmişlerdir. Anderson'ın *Hayali Cemaatler*'inin ortaya çıkmasında bu dışlanmışlık engelinin bir imkâna dönüştürülebilmiş olmasının da payı vardır. Kitabı mümkün kılan şey bu çoğul bağlılık, bu "tuhaflık deneyimi", bu "karşılaştırmalı hayat bakışı"dır. "Biz"i tahkim etmek üzere değil, yadırgamak için kullanılmış bir karşılaştırma. *Sınırları Aşarak Yaşamak*, çev. Ayet Aram Tekin, Metis, 2. basım, 2019, s. 102, 130.

nu, bu memlekete sevgi ve bağlılık duyduğunu varsayar; her türlü sürgün için geçerli olan şey, yurdun ve yurt sevgisinin kaybolmuş olması değil, bu kaybın her ikisinin varoluşuna da içkin olmasıdır. Deneyimlere kaybolmak üzere olduklarını düşünerek bakın bir. Bu deneyimleri gerçekliğe bağlı tutan nedir? Onlardan neyi kurtarırdınız? Nelerden vazgeçerdiniz? Ancak bağımsızlığa ve taraf-sızlığa ulaşmış biri, memleketi 'güzel' olan ama içinde bulunduğu koşullar bu güzelliği yeniden ele geçirmesini imkânsız kılan biri cevaplayabilir bu soruları. (Böyle biri yanılsama ve dogmaların sunduğu ikamelerden tatmin olmayı da imkânsız bulacaktır.)"[9] Pasaj Said'deki en güçlü yorumunu on yıl sonra "Entelektüel Sürgün"de bulur. Sürgün hayatının sadece mutsuzluk ya da hınç gibi olumsuz duygular değil, başkalarının gerçekliğini görmemizi engelleyen kesinlikleri aşmamızı sağlayabilecek keskin bir bakış açısı da üretebileceğini söylüyordur Said. Yerliliğin tanıdık muhabbet dünyasının dışına çıkabilmek, çoğunluğa uyum göstermek zorunda kalmamak, aynı topluluğa dahil arkadaşlarımızı kırma endişesinden kurtulmak, işte bütün bunlar diyordur, insana emsalsiz bir haz verir.

Bu iki uğrak, yerinden edilmenin telafisizliğiyle yuvadan uzaklaşmanın düşünsel imkânları, Said'in sürgün yazılarında birlikte var olur. Birinci uğrağın sabit melodisi yabancı topraklarda tek başına ölen Yanko'nun kederli hikâyesiyse, ikincisininki dünyayı yabancı bir ülke gibi gören Saksonyalı keşişin cümleleridir. Evden zorla koparılmış olmanın telafisizliğiyle ("hayatımın en yıkıcı deneyimi") evden uzaklaşmanın hazzından ("mutluluğun kristali") hangisinin ağır bastığına tam karar verememiş, birincisine uğramadan ikincisine varamayacağını anladığı için bir çifte bakışta karar kılmış gibidir Said. Kayıp mı, imkân mı? "Bu dünyada bir göçmen ya da sürgünmüş gibi düşünmek gerekir" önerisini bu iki ters akıntının anaforunda okumak gerekir. İç içe geçmiş, birbirini unutmaya yatkın iki gerçek. Bu dünyada vatansızlık, bir ulusal ik-

9. "Kış Ruhu", s. 41-42.

tidarın güvencesinden yoksun olmak bir kâbustur. Hemen ardından, ikincisi: Düşüncenin bir hazzı varsa eğer, kendi kültürel yuvasından uzaklaşabilmesinden, o yuva dahil bütün dünyayı bir yabancı ülke gibi görebilmesinden kaynaklanır.

YURT

Soruyu Tolstoy sormuştu: "İnsana Ne Kadar Toprak Lazım?" Öyküde, daha fazla toprak uğruna canından olan bir adamı anlatıyordu. Altmışına yaklaşan, doğru bir hayat sürüp sürmediğini sorgulayan, uçsuz bucaksız topraklarını topraksız köylülere dağıtmak isteyen Tolstoy'un yanıtı açıktı. İnsana cansız bedenin sığacağı kadar toprak lazım. Améry soruyu değiştirdi: "İnsan Yurda Ne Kadar İhtiyaç Duyar?" Soruyu yedi yıl Auschwitz ve Buchenwald toplama kamplarında kaldıktan, yurdu sandığı Almanya'nın hiçbir zaman yurdu olmadığını anladıktan sonra sormuştu.

Yanıtın, insanın yurdun yerine koyabilecek bir şeyi olup olmadığına göre değiştiğini söyler Améry. Para, itibar, şöhret, din. Bunların hepsi yabancı topraklarda yurdun yerine geçebilecek "ikame yurt"lardır. İnsan yanında ne kadar azını taşıyabiliyorsa, yurda da o kadar ihtiyaç duyar. İnsan ne kadar az parası, ne kadar az şöhreti, ne kadar az itibarı, ne kadar az inancı varsa, yurda o kadar ihtiyaç duyar. Proust, Beckett, Sartre manevi yurttaşlarım olabilir, ama onlardan zevk alabilmem için sokakta kendi yurttaşlarıma rastlamam gerekir. Kültürel enternasyonalizm ancak yurdun güvenli topraklarında serpilebilir. Benim böyle bir yurdum yok artık.

Aynı konuya bir başka kapıdan, Sennett'in *Yabancı*'sından da girebilirdim. Yuvanın nimetlerini yücelten her türlü sürgün imgesini, kişinin kendini başka bir şeye dönüştürme yeteneğini baştan dışarıda bıraktığı için karşısına alır Sennett. Uzun yıllar Britanya ve Kıta Avrupası'nda sürgünde yaşayan Rus düşünür Aleksandr Herzen'den söz ediyordur. Şehirden şehire sürüklenmiş, gittiği her

yerde memleket hasreti çekmiş, yaşlılığında yaranın iyileşmeyeceğini kabul ettikten sonra anlamıştır: Ona özgürlük duygusu veren aynaya baktığında kendisinin kim olduğunu söylüyor olması değil, söyleyemiyor olmasıdır. Hatıratında sürgün arkadaşlarına verdiği tavsiye de budur: "Katıl, ama özdeşleşme!" Karaya çık, ama parçası olma.

Sennett'in "yabancı"sı bir evrensel yurttaş değil, onu geldiği yere bağlayan kültürel bavulu kolay kolay fırlatıp atamayacağını fark eden biridir. O ağır yükle başa çıkmanın tek yolu, onu bazı yerinden-etmelerle hafifletebilme becerisi geliştirmektir. Yabancı figürünün ("gittiği yerde bir yabancı olarak kalan bir Rus"), enerjisini nesneleri temsil etmekten çok yerinden etmeye hasretmiş modern sanatçınınkine benzer bir rol oynadığını söyler Sennett. Bugünün kimlikçi dünyasına tutulan bu yabancılaştırıcı ayna, insanın kendini tanımlarken başvurduğu verili çerçeveleri bozmanın, kendini (ve başkalarını) kültürel tiplerden daha fazlası olarak görmenin, kendine bir ikinci hayat kurmanın imkânını taşır.[10]

Kökende ısrar eden bir dünyada ("Russun sen, Rus kal") insanın yeni birine dönüşebileceği fikri ferahlatıcıdır. Améry'nin karşı çıktığı bu değildi. Bu ikinci hayatın kendisi için imkânsız kılındığını söylüyordu. Kendini Alman Hans Meyer'den kulağa Fransız gibi gelen Jean Améry'ye dönüştürme çabası sonuç vermemişti.[11] *Suç ve Kefaretin Ötesinde*'nin önsözünde soruya ("insan yurda ne kadar ihtiyaç duyar?") bu dünyada herkes için geçerli bir cevap verilemeyeceğini söyler: "Çünkü ben bu soruyu Üçüncü Reich'tan sürülmüş olan birinin fazlasıyla özgül konumu açısından ele ala-

10. Richard Sennett, *Yabancı: Sürgün Üzerine İki Deneme*, çev. Tuncay Birkan, Metis, 2. basım, 2017. Aynı yerde "milli varlık" idealinin insanlara tam da yerinden edilmişliğin yazgıya dönüştüğü koşullarda cazip geldiğini de söyler Sennett. Toprak tam da kaosa dönüşen bir dünya tehdidi belirdiğinde bir kalıcılık unsuru olarak yeniden belirir. Kimliğin, kökenin, toprağın öne çıktığı bugünün dünyasında yabancının tuhaf aynasını buna rağmen değil, tam da bu yüzden önemli buluyordur Sennett. *A.g.y.*, s. 87.

11. Améry 1978'de 66 yaşında intihar etti.

cağım." Gelecek kuşakların yurtsuz yapamayacaklarını ya da yapmamaları gerektiğini söylemiyordu. Söylediği, bugün yurt denince akla sadece milliyetçiliğin gelmesinin, "yurt saçmalıkları" bu alanı ele geçirdi diye yurt ihtiyacının yok sayılmasının doğru olmadığıdır. Yurt denen şeyin "ikinci sınıf bir kozmopolitizm"le takas edilemeyecek kadar önemli olduğunu söyleme cesaretini "ehliyetli bir yurtsuz" olmasından almıştır. Bu dünyada insanın bir yurda ihtiyaç duymaması için önce ona sahip olması gerekir: "Dublin olmasa Joyce, Viyana olmasa Joseph Roth, Illiers olmasa Proust ne olurdu?" Eğer insan sadece yurdunu tanıyorsa bu bir düşünsel tükenişe yol açar, ama yurdu olmayan insan da bir karmaşanın içinde kaybolur. Kaçmak başka, kovulmak başka.

Şükrü Argın "İnsan Yurda Ne Kadar İhtiyaç Duyar?"dan hareketle yazdığı yazıda bir dönemselleştirme yapmıştı: "Kant modernitenin şafağında evden sokağa çıkmanın keyfi ve neşesiyle yazıyordu; bugün biz modernitenin alacakaranlığında ensemizde 'sıçan deliği'nin soğuk nefesiyle, keder ve korkuyla sığınabileceğimiz evler arıyoruz ya da her an aramak zorunda kalabiliriz."[12] Said'in sürgün yazılarında bu iki imge ("sokağa çıkmanın keyfi" ve "sıçan deliği") bir çifte perspektifte, Said'in kendi deyişiyle bir "kontrpuan" oluşturmak üzere bir araya gelir. İki uğrak son kitapta bile uzlaştırılmış değildir. *Yersiz Yurtsuz*'u yazdığında neredeyse kırk yıldır New York'ta yaşıyordu Said. Amerikan üniversitelerinde iyi bir kariyeri olmuş, *Şarkiyatçılık*'ın başlattığı tartışma sayesinde sadece akademik dünyada değil, akademi dışında da güçlü bir yankı uyandırabilmiştir. Buna rağmen iğretilik duygusundan neden hâlâ kurtulamadığını anlamaya çalışıyordu. Yerinden edilmiş yığınların kendisi kadar şanslı olmadığının da farkındadır. Sürgün bir seçim değil, insanın başına gelen şeydir. Ama yer insanın ayağının altından bir kez kaydıktan sonra kendisi için bir seçim ânının da belirdiğini söyleyecektir. Kitabın sonlarına doğru,

12. Şükrü Argın, "Kendimize Ait Bir Roma", *Express*, sayı 158, Aralık 2017, s. 46-56.

sadece son kitap sona ererken değil, bu dünyadaki kendi hikâyesinin de sona erdiğini hissettiği anda, ancak o zaman seçim cümlesini kurar Edward Said: Topluluğa duyulan kör sadakat ile kişiyi yalnızlaştıran entelektüel duruş arasında bir seçim yapmak gerektiğinde ikincisini seçeceğim.[13]

"Entelektüel Sürgün"de güçlü insanın bağımsızlığa bağları reddederek değil, onları *işleyerek* ulaştığını söylemişti. İmgeyi bir kez daha "Amy Foster"ın batan teknesi vermiştir. "Amy Foster" yazarının yabancı bir dilde kendi başlangıçsızlığından kurduğu ikinci hayat. "Bir entelektüel, gemisi battıktan sonra *karada* değil, *karayla birlikte* yaşamayı öğrenen birine benzer."[14] Köken değil, başlangıç.

13. Edward Said, *Yersiz Yurtsuz: Anılar*, çev. Aylin Ülçer, Metis, 3. basım, 2017, s. 370 ve 387-89.

14. Edward Said, "Entelektüel Sürgün", *a.g.y.*, s. 68.

2

Eve Dönmenin Yolları

~

"Oraya döneriz, kuşun yuvaya, kuzunun ağıla döndüğü gibi oraya dönmeyi düşleriz. Bu dönüş göstergesi, sonsuz düş kurmaların belirtisidir, çünkü insanın dönüşleri, insan yaşamının büyük ritmi içinde, yılları aşan, tüm ayrılıklara karşı düş kurma yoluyla savaşan ritimle gerçekleşir. Aralarında yakınlık kurulan yuva ve ev imgeleri bağlılığın içtenlikli bileşkesini yansıtır."

Mekânın Poetikası
GASTON BACHELARD

LİMAN

Gittim, Aldım, Döndüm

Mekânın Poetikası'nda şimşek gibi çakan imgenin kavramdan farkını inceliyordu Bachelard. "Ev"e yüklediğimiz düşsel değerden, imgenin içimizde nasıl yankılandığından, evin kabukla, kovukla, yuvayla yakınlığından söz ediyordu. Bir imge fenomenolojisi: Biz evin içinde olduğumuz sürece, ev de bizim içimizdedir. Düşlerimizde hep oraya, o ilk evrene döneriz: "Kuşun yuvaya, kuzunun ağıla döndüğü gibi oraya dönmeyi düşleriz."[1]

İdeolojiler de gücünü aynı dönüş düşünden alır. Temel bir farkla: İnsanın içine doğduğu o ilk evren, enginlere açılabilmek için gerekli o koruyucu hücre, sabit kimliğin mecazına dönüşmüştür. Bugünün çağdaş mitolojileri de öyle. Fırat Mollaer "eve dönen adam" figürünün Türkiye'de yerlici mitolojinin kurucu figürlerinden biri olduğundan söz etmişti. Barthes'ın tanımladığı biçimiyle bu "çağdaş söylen"de kahraman yabancı etkilere kapılıp uzaklara savruluyor, doğup büyüdüğü topraklara yabancılaşıyor, ama tam kritik anda hakikati kavrayıp eve dönüyordu.[2] Türkiye'de birçok

1. Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, çev. Aykut Derman, Kesit, 1996, s. 119.

2. Fırat Mollaer, "Eve Dönen Adamlar: Yerlici Mitolojinin Eleştirisi", *Yerliciliğin Retoriği*, Phoenix, 2018, s. 121-34. Bu konuyu ilk kurcalayanlardan biri, 90'ların sonunda Tuncay Birkan'dı. Sağcı-yerlici yazarların Batılılaşma tarihini bir "evden kaçış tarihi" olarak okuduklarından söz ediyor, özellikle de İsmet Özel'in Türkiye solunu bir "evden kaçan oğullar" anlatısına yerleştirdiğini söylüyordu. "Evin Reddi", *Birikim*, sayı 111-112, Temmuz-Ağustos 1998. Yerlici mitolojide ev sakinlerinin tamamının erkek olması ayrıca incelenmeyi hak ediyor. Eve dönen adamlar, evden kaçan oğullar vs.

şair, yazar, düşünür kendi etkilenme, kapılma ya da savrulma hikâyelerini böyle dile getirdi. Edebiyat tarihçileri yazarların düşünsel yolculuklarını bu anlatıya yerleştirdiler. Bu yerlici "Geri Dön! Her Şey Affedildi" anlatısında her şey sanki bir Peyami Safa romanının apansız *bildung*'undaki gibi gerçekleşir. Yahya Kemal "mektepten memlekete" döner. Tanpınar "cezri bir Garpçılıktan" Şark'a döner. Necip Fazıl Paris arzusunu geride bırakıp "Büyük Doğu"ya döner. Cemil Meriç "yarım asır Avrupa tefekkürü ile uğraştıktan sonra" esas limana, "bu ülke"ye döner. Peyami Safa'nın kendisi de "Garp treni"nden tam zamanında inip millete döner. Bir modernlik coğrafyasına yelken açan, nice badireler atlatan, gittiği yerden alacağını alıp eve dönen Türkiyeli Odysseus. Gezdim, aldım, döndüm.

Anlatının bazı kurucu mecazlarını *Yahya Kemal* kitabında Tanpınar vermişti. "Kırılan zinciri yeniden bağlayan" şair, "evin anahtarı"nı bulan adamdır Yahya Kemal. On sene Avrupa'da yaşadıktan, kayıtsız şartsız Avrupalı olduktan sonra "kendine gelen" adam. Sadece kendine gelen adam değil, bize kendimizi veren adam: "Kaçış kapıları arayan insan değil, [...] eve dönen adam." Tanpınar'ın anlatının diğer anlatıcılarından en önemli farkı, evi merkezinde anne kaybının durduğu dişil bir sahneye taşımasıydı. Yahya Kemal'in birçok şiirinde "bir çeşit vicdan azabına çok benzeyen bu eve dönüş" olduğunu söyler. "Kaybolan Şehir"de kaybolan şehir Üsküp "ölen annenin kendisi"dir. Şiiriyle ölü anneyi geri getiren, bizi öksüzlükten kurtaran adamdır Yahya Kemal.[3]

Anlatının daha yaygın, daha politik vurgular taşıyan eril versiyonu "*virilité*"nin yazarı Cemil Meriç'e aittir. Sadece Meriç üzerine yazanlar değil, 70'lerdeki söyleşilerinde Meriç'in kendisi de bu hikâyeye yerleşir. Coğrafi keşiflerini tamamladıktan, Batı irfanından alacağını aldıktan sonra eve dönmüştür *Bu Ülke*'nin yazarı:

3. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, YKY, 2001, s. 46-47. "Yahya Kemal ve Şiirimiz", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, Dergâh, 3. basım, 1993, s. 336.

"Klâsikler, romantikler, parnas ve sembolizm. Uğramadığım iskele kalmadı. Sonra Uzak Doğu'da dört yıllık bir cevelan [gezinti] ve ülkeme dönüş." Şu da: "Yarım asır Avrupa tefekkürü ile uğraştıktan sonra kendi gerçeklerine dönen eski bir müstağrip..." Bir başka söyleşiden: "Sonra *Bu Ülke*... Ve yuvaya dönen yolcu. Öfkeleri, acıları, inkisarlariyle Cemil Meriç."[4]

Figürün Türkiye'de geniş bir kesimi etkilemesinin, önce uzaklaşıp sonra eve dönenin evden hiç ayrılmayandan daha etkileyici olmasının nedenleri var. Birinden Mollaer söz etmişti: "Eve dönen adam" sürüklenişi kaydeden, ona bir yanıt oluşturmaya çalışan bir reaktif modernlik anlatısıdır. Yabancı coğrafyalara açılıp sonra eve dönenin, yerlici anlatıya evden hiç ayrılmayana göre daha güçlü bir figür, merkezinde bir seçim ânının durduğu bir karşılaştırma perspektifi sunduğunu eklemek gerekir. Gittim, karşılaştırdım, evi seçtim. Gittim, kıymetini bilememişim, geri döndüm.

Eve dönmek için her zaman çoktan geç kalındığını, ne dönülen yerin bırakılan yer, ne dönen kişinin vaktiyle giden olduğunu hepimiz kendi hayatımızdan biliririz.[5] Kuşun yuvasına, kuzunun ağılına, hayvanın kovuğuna döndüğü gibi dönülmüyor eve. Dönüşten bir ideolojik anlatı çıkarılabilmesi için hikâyenin arızalı yanlarından arındırılması gerekir. Mollaer kahramanın yolculuğunu anlatıya sığdırabilmek için kapılma deneyimine eşlik eden karmaşık duyguların sonraki kimlik lehine reddedilmesi gerektiğini söylemişti. Yahya Kemal'in *Hatıralar*'ında Paris'ten ayrılırken yaşadığını söylediği hüzünden söz ediyor, o hüznün hikâyeden silindiğini söylüyordu. Daha çarpıcı olan, Tanpınar anlatılarındaki silin-

4. Sırasıyla *Cemil Meriç ile Söyleşiler*, haz. Mehmet Tekin, Çizgi, 2003, s. 41; *Jurnal*, 2. cilt, haz. Mahmut Ali Meriç, İletişim, s. 197 ve *Cemil Meriç ile Söyleşiler*, s. 113.

5. Ayfer Tunç'un "Akide Şekeri" (*Memleket Hikâyeleri*, İletişim, 3. basım, 2016) öyküsü doğup büyüdükleri Adapazarı'na dönen, çocukluk memleketlerinde şehrin yerlileri değil, yeni sakinleri olmaktan kurtulamayan bir yaşlı çiftin öyküsüdür. Adapazarı zihinlerine "kıpkırmızı ve parlak bir akide şekeri" olarak kazınmıştır. Öykü de bunu anlatır: Akide şekeri çocukluğun şekeri, memleket çocukluğun ülkesidir.

medir. *Huzur* yazarının evle ilgili yakınmaları ("Türkiye evlâtlarına kendinden başka bir şeyle meşgul olma fırsatı vermiyor. Bu bakımdan bizim eve çok benziyor", "Türkiye beni yedin!") büyük yazara değil, onun sızlanan ikizine, Kırtıpil Hamdi'ye mal edilir. Ya da Cemil Meriç: *Bu Ülke* yazarının anlatıya yerleştirilebilmesi için bu ülkeyle ilgili bazı cümlelerinin ("Düşüncenin kuduz köpek gibi kovalandığı bu ülkede, düşünce adamı nasıl çıkar?", "gürbüz çocukların ana kamında boğulduğu bir ülke", "sen, taşların diş gıcırdattığı, uluduğu, yılışık kahkahalar attığı, homurdandığı bir ülkede yaşıyorsun") silinmesi gerekmiştir. Hikâyenin bir ideolojik kalıba dökülebilmesi için arıza çıkaran yanlarının törpülenmesi, pürüzlerinden arındırılması, sonunda bir buyruğa eklenebilir hale getirilmesi gerekir. "Eve dönen adam"ın içinde bir "Eve dön!" çağrısı, çağrının içinde bazen gizli bazen apaçık bir "Ya sev ya terk et!" buyruğu vardır.

BORÇ

Köyünü Unutan Adam

Hasan Ali Toptaş'ın *Taşraya Bakmak*'ta yayımlanan bir çocukluk fotoğrafı var. [6] On bir-on iki yaşlarında, bir kasaba kahvesinde, herhalde çocukluğunun geçtiği Çal'da, bir elinde gazoz şişesi, diğerinde bir Kemalettin Tuğcu kitabı gururla bakıyor kameraya geleceğin yazarı. *Köyünü Unutan Adam*. Toptaş'ın elindeki Tuğcu kitabının adı, bu.

Köyünü unutan adam, adamların bu geri dönmeyeni, Tuğcu için eşsiz bir vicdan malzemesiydi. Onu bir dönem bu kadar etkili kılan, gözünü şehre dikmiş çocuklara o ağır borçluluk bölgesinden seslenmesiydi. Yıllar sonra kendine sözcüklerden bir ikinci hayat kurarken, doğup büyüdüğü kasabanın, içinde bir Tuğcu sesiyle

6. Fotoğraf, Toptaş'ın derlemede yayımlanan "Taşranın da Ötesinde" adlı yazısının başında yer alıyor. *Taşraya Bakmak*, haz. Tanıl Bora, İletişim, 2005, s. 260.

konuştuğunu hissetmiş midir Toptaş? Yazıya göç edebilir, kendine sözcüklerden bir hayat kurabilirsin, ama seni yaratan benim, bana olan borcunu sakın unutma!

Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta* filminde Ayla'nın Yusuf'a "Bunu bir borç gibi düşünün" dediği bir sahne var. "Yusuf Üçlemesi"nin ilk, Yusuf'un yaşamöyküsündeki son filmdir *Yumurta*. Baba ölmüş (*Bal*), anneyle oğulun iki kişilik toplumu bozulmuş (*Süt*), Yusuf kasabadan ayrılmıştır. *Yumurta*'da Yusuf'un İstanbul'da bir sahaf dükkânı işlettiğini, *Bal* adlı bir şiir kitabı çıkardığını, bir de şiir ödülü kazandığını öğreniriz. Anlaşılan gerisi gelmemiş, şehirden de şiirden de umduğunu bulamamıştır Yusuf. Ankara'da öğretmen okulunu bitirip kasabaya dönen gençlik aşkıyla konuşmasından, Yusuf'un doğup büyüdüğü yerden daha gençlik yıllarında, demek şiire bağlandığı sırada uzaklaşmış olduğunu anlarız. Kız: "Tire'den başka bir yerde yaşayamam, derdin." Yusuf: "Ben buradan nefret ederdim."

Bal şairinin annesinin ölümü üzerine doğup büyüdüğü kasabaya dönmesiyle başlar *Yumurta*. Yusuf'un ölüye son borcunu ödedikten sonra kasabadan ayrılmak istemesine rağmen bir türlü ayrılamayışının filmi. Annenin ölümüyle bir "Burada kal!" devreye girmiş gibidir. Bunu Yusuf için buyruk olmaktan çıkarıp bir arzuya dönüştüren, ölü annenin hayattaki sözcülüğünü üstlenen genç kızdır. Ölünün emanetlerini Yusuf'a teslim eden, ölünün bir adak sözü olduğunu Yusuf'a ileten ("söz verilmişse yapmak lazım"), Yusuf'un ölüye olan borcunu hatırlatan, belli ki annenin sağlığında Yusuf'a eş seçtiği Ayla. Çocukluğun bal-süt-yumurta üçlüsünün kahvaltı sofrasında buluştuğu bir eve dönüş sahnesiyle kapanır *Yumurta*. O son sahnede Yusuf'un yüzünde sadece ölüye olan borcunu ödemiş olmanın değil, borç duygusuyla arzuyu aynı çocukluk evinde nihayet uzlaştırmış olmanın huzuru var. Ölüye (ve elçisine) sadece borç duygusuyla değil, arzuyla da yaklaşılabileceğini, esas arzunun ona duyulması gerektiğini mi söylüyor Kaplanoğlu? Doğup büyüdüğü yere yabancılaşmış, şiire sığınmış inançsız erkeğin eve dönüşünde bu mu var? Kaybın ardından geriye,

ana mahalline geri dönüş.

Benzer borç-arzu ikilemleri Yasujirō Ozu'da da vardır. Önemli bir farkla: Ozu filmlerinde seyirciyi yatıştıran eve dönüş sahneleri yoktur. Aile bağlarıyla kanatlanma arzusu arasına sıkışmış bir genç kadın etrafında gelişen "Noriko Üçlemesi"nin son filminde (*Tokyo Hikâyesi*) annenin ölümü bir telafi duygusuna zaman bırakmayacak biçimde filmin sonunda yer alır. Huzurlu bir kahvaltı sofrası değil, çocukların son treni kaçırmadan kendi evlerine dönecekleri bir cenaze yemeği. Acıyı yüreğinde en çok hisseden ölünün evlatları değil, gelin Noriko'dur. En son o gider, ama sonunda o da gider.

Ölen yakınlarımıza borçlu olduğumuz duygusuyla yolumuzdan çekilmeleri isteği arasında gidip geliriz. Bazen bir denge tutturur, çoğu zaman tutturamayız. En tehlikelisi, çünkü ideolojiye en açık olanı, kanatlanma isteğiyle borç duygusu aynı şeymiş gibi davranmak olurdu. Muhafazakârın ölmek bilmeyen düşü: Bir çatlak yokmuş, hiç açılmamış gibi, dünün darbesi bizi başkalaştırmamış gibi hep aynı eve dönmek. Borcu arzuya dönüştürmek. Köyünü unutamayan adam.

ÇUKUR

Burası Çukur, Burdan Çıkış Yok

"Çukura düştü diye sevinmeyin
Anne karnında gibi evimdeyim."

"Gömün Beni Çukura", EYPİO

Mahallenin tatlı bir çocukluk hatırası olduğu yıllar geride kaldı. Bir zamanların sevimli mahalle dizileri yerlerini iki binlerin ilk çeyreğinde mahallenin bir "çukur" olarak anlatıldığı bir diziye bıraktı. Yer savaşlarının ölüm kalım savaşlarına dönüştüğü bir metropolde geçen bir mahalle, aile, erkeklik ve mafya dizisinden, *Çukur*'dan söz ediyorum.[7] Orhan Koçak ailenin nasıl da ısrarla sürüp

gittiğinden yakındığı bir yazıda "hayatın saldırısına ancak ailelerinin yardımıyla, onlarla birlikte karşı koyabilen, böyle direnebileceğine inanan on milyonlarca insan"dan söz ederken "bu sorunun bizi aştığını kabul edelim" diyordu.[8] Ama bugünün çağdaş mitolojileri hikâyelerini tam da bu bir kenara kaldırdığımız ("bizi aşan") sorundan çıkarıyor. Mahalle aile, aile her şeydir. Sert zamanlarda hayatta kalabilmenin formülünü, mahallenin ilk kuşak kabadayısı İdris Baba dizinin hemen başında verir: "Ailen yanında değilse sıfırsın, yoksun, hiçkimsesin, hiçbir şeysin." İşin bir de "baba" kısmı var: "Çukur evimiz, İdris babamız."

Bir eve dönüş hikâyesi olarak başladı *Çukur*. Türkiye'nin yüzyıllık "eve dönen adam" anlatısının popüler kültür versiyonu. Dönüşün muhteşem olabilmesi için kahramanın önce evi terk etmesi, sonra tehdit altındaki eve bir kurtarıcı olarak geri dönmesi gerekir. Bir Yavuz Çetin parçasıyla ("Yaşamak İstemem Artık Aranızda") bir daha dönmemek üzere ("Ben buraya ait değilim, hiçbir zaman da olmayacağım") babaevinden ayrılan asi oğul, on yıl kadar bir Kurt Cobain-Nirvana-Erkin Koray bölgesinde konakladıktan sonra annenin çağrısıyla Çukur'a geri döner. Baba güçten düşmüş, ağabey öldürülmüş, eski kabadayılık düzeni çökmüştür. Mahalle çözülüyordur: Para kaynakları kurumuş, tapular el değiştirmiş, devreye yabancı güçler (önce büyük şehrin "beyefendileri", sonra İtalyan, Afgan, Bulgar uyuşturucu şebekeleri) girmiştir. Anne intikamın sesiyse, baba evin ("Burası senin evin, buradan kaçamazsın"), aidiyetin ("Sen buraya aitsin, hiçbir yere gidemezsin!"), mahallenin kader olduğu buyruğunun ("Bütün Çukur'un kaderi senin kaderine bağlandı artık") sesidir. Böyle başlar bugünün "eve dönen adam" hikâyesi: Seattle-grunge-rock karması uyumsuz oğul Çukur'a geri dönüp çakı, çakmak ve tespihten oluşan üçlü erkeklik

7. İlk gösterim tarihi 23 Ekim 2017. Yönetmenler: Sinan Öztürk, Özgür Sevimli. Senaryo: Gökhan Horzum. Bu yazı *Çukur*'un birinci ve ikinci sezon bölümlerinden söz ediyor.

8. Orhan Koçak, "Ailenin Sürüp Gidişine Bakarken" (I), *Birikim*, 16 Ekim 2018; *Polemikler*, Metis, 2019, s. 133.

setini önce yarı gönüllü ("İşler hallolsun çekip gideceğim"), sonra can-ı gönülden ("Benim özüm bu") kabul eder. Bir mahalle "Geri dön! Her şey affedildi"si.

Çukur'un eve dönüş mitolojisine eklediği, gerçeği bütün sertliğiyle mutlaklaştıran bir hiper-gerçekçi içerik de var. Dönülen yer bir liman, bir sığınak, bir huzur sokağı değil, dipsiz bir çukurdur. İnsanın içine yuvarlandığı, çıkmaya çalıştıkça gömüldüğü, sonunda gerçekten gömüldüğü yerdir çukur. Oyuk, çöküntü, gömüt. Yuva, mezar, yuva-mezar. Şu mesajı daha baştan vererek başladı dizi: "Herkesin bir yuvası var şu hayatta, bizimkisi de çukurdur. Gözümüzü çukurda açarız. Son nefesimizi çukurda veririz. Dışarıda başımız belaya girerse kendimizi çukura atarız. Nerede olursak olalım hep çukura geri döneriz." Bu sert mahallede kahramanın kapıyı vurup çıkamayacağını söylüyordur dizi. "Aile nedir? Kaçtığını sandığın anda seni içine çeken, dibi bile olmayan bir çukurdan başka?" Şunlar da duvar yazıları: "Burası Çukur, Burdan Çıkış Yok!", "Sen Çukurdan Çıkarsın, Çukur Senden Çıkmaz", "Herkes Bir Gün Mutlaka Çukur'a Döner", "Seninle Başım Dertte, Sevdam Ailem Çukurum". Giderek sertleşiyor: "Çukur Namustur", "Göz Verilir Çukur Verilmez". Bir de mahallede yetişen çocuklara hiç şans tanımayanı var: "1 + 1 = 1".

Bir mahalle dayanışması kapısından nasıl başka içeriklerin de girdiğini görmek gerekir. 70'ler Türkiye'sini yankılayan bir kurtarılmış bölge fikrini "Ya sev, ya terk et!" buyruğuyla ("Burası Çukur, bunu unutan, defolup gitsin!") iç içe geçiriyor *Çukur*. Cem Karaca'nın "Tamirci Çırağı"nın, çırağı sınıf dayanışmasına çağırırken tehlikeli eşiklere karşı uyaran "işçisin sen, işçi kal"ını hatırlatıyor.[9] Biraz Cem Karaca, biraz Erkin Koray, biraz Neşet Ertaş, biraz Âşık Mahzuni ("Zalım"), biraz Gezi ("Çukur Her Yerde"). En çok da yakın dövüş müziğine dönüştürülen rap parçalarıyla pekiştirilmiş bir çukurdasın-sen-çukurda-kal. Şu da dizide durmadan dönen Eypio parçası "Gömün Beni Çukura"dan: "Ben buradan ayrılamam, şaşmadan pusulam." Bütün bu içerikleri zamanın ruhuna uygun bir yerlici potada erittiğini de eklemek lazım.

Sorun, mahalle esnafından haraç toplanıp toplanmayacağı değil, haracı Afgan, İtalyan, Bulgar uyuşturucu çetelerinin mi, büyük şehrin beyefendilerinin mi, yoksa mahallenin yerli kabadayılarının mı toplayacağıdır.

Bu günümüz Türkiye *Godfather*'ının "Eve dönen adam" anlatısına eklediği en önemli şeyi sona sakladım. Şehirdeki yer savaşlarını bir biraderler savaşı olarak anlatarak başladı *Çukur*. Sevilmeyen oğulun, üvey oğulun, asi oğulun tanınma mücadelesi. Güçten düşen babanın yerine kim geçecek? Annenin gözbebeği, ailenin efendisi, mahallenin kurtarıcısı kim olacak? Herkesin büyük gövdenin organı olacağı bir uzviyetçi mahallede (1+ 1 = 1) biraderlerin "baş" olmak için verdiği ölümüne savaşın hikâyesi. *Çukur* işte o bir kenara bıraktığımız ("bizi aşan") probleme burada damardan giriyor. Mahallede babalık düzeninin karşısında yeni bir

9. 70'lerin iki popüler "işçi" şarkısından biri Alpay'ın "Fabrika Kızı", diğeri Cem Karaca'nın "Tamirci Çırağı"ydı. Tütün fabrikasında çalışan bir genç kızı anlatan "Fabrika Kızı" (1970) o yıllardaki popülerliğini, işçinin hikâyesini işçi olmayanlarınkine yaklaştırmasına, Richard Sennett'in "sınıfın gizli yaraları", Müslüm Gürses'in "fark yaraları" dediği şeyden uzak durmasına borçluydu. Kız fabrikada tütün sararken "bütün insanlar gibi" bir evi, bütün kadınlar gibi içmeyen bir kocası, bütün genç kızlar gibi bir çeyizi olsun ister. "Tamirci Çırağı" (1975) tersine, aynılık yanılsamasını parçalayan bir gerçeklik oku içerdiği için popüler olabildi. Usta çırağın arzusunun sadece kızın hilal kaşlarına değil, arabasına da yönelik olduğunun farkındadır. Çırak "kuşlu aynada" kendini üst sınıftan biri gibi görmek ister, usta onu sınıf bilincine ("tulum") çağırır. Hayat bir Yeşilçam filmi değil, romanlardaki gibi de değil, bazı kapılar sana baştan kapalı oğlum, boş hayallere kapılma, sınıfını tanı. İşçi direnişlerinin, grevlerin, fabrika işgallerinin dönemidir; 15-16 Haziran işçi eylemlerinin üzerinden dört-beş yıl geçmiştir. Ama "işçisin sen işçi kal" nakaratındaki o müzikal şahlanma, ustanın çırağı sadece boş hayallere karşı değil, onu işçi kimliğinin dışına çıkaracak tehlikeli eşiklere karşı da uyardığını düşündürüyor. Demet Dinler *İşçinin Varlık Problemi*'nde Rancière'den hareketle bu "tehlikeli eşik"leri tartışır. Rancière *Proleterlerin Gecesi*'nde (*La nuit des prolétaires*, Fayard, 1981) işçinin sadece sınıf çıkarı ya da ekmek kavgası üzerine değil, toplumsal gerçekliğin doğası, kendi varoluşu ya da metafizik meseleler üzerine kafa yormasının bir tehlikeli eşik yarattığını, burjuva toplumu için esas tehdidin işçi-burjuva ayrımının bulanıklaştığı anlar olduğunu söyler. Hayatın anlamının yaptığı işte olmadığına inanan işçi ("ben demir dövmek için yaratılmamışım", "bir ressam olmak isterdim") bu tehlikeli eşiktedir. Proleterin şair ve dü-

güç odağı belirmiştir. *Komünist Manifesto*'yu yankılayan duvar yazısının söylediği gibi "Çukur'da Bir Hayalet Dolaşıyor", mahallenin duvarlarını şimdi bu yeni örgütün yazıları ("Bizim Babamız Yok", "Bizim Geçmişimiz Yok", "Garibin Halinden Garipler Anlar", "Yakarsa Dünyayı Garipler Yakar") süslüyordur. Ana baba tanınmamış, aile nedir bilmeyen, ne kaçıp gitmek istediği evi ne de dönecek yuvası olan öksüz-yetimlerden oluşmuş bir kara kardeşler örgütü. Bir baba tarafından tanınmaya ihtiyaç duymayan, birbirinin anası babası olmuş bir gaddar sokak biraderleri düzeni. Bir *regime of the brother*.[10]

Gariban dostu babaların karşısına babasız garibanları çıkarıyor *Çukur*. Alın birini seçin, diyor dizi sektörü, babalık düzenini sürdüren oğullar mı, gücünü babasızlıktan alan sokak biraderleri mi?

şünürlerin gecesini kendisine mal etme isteği, herkesi olduğu yere çivileyen "Herkes kendi işini yapsın" önermesini karşısına aldığı için tehlikelidir. Rancière tartışmayı *Filozof ve Yoksulları*'nda da sürdürür. Burjuva toplumunda iyi kunduracı iyi kunduralar üreten kunduracıdan çok, kendini kunduracıdan başka bir şey olarak sunmayan, kendine kunduracılık dışındaki etkinlikleri yasaklayan kunduracıdır. "Proleter tarihin faili olacaksa," der Rancière, "her şeyi yarattığı için değil, her şeyden yoksun bırakıldığı için olacaktır." 70'lerin "Fabrika Kızı" artık dinlenmiyor, ama "Tamirci Çırağı"nın kaç kuşaktır nedense neşeyle haykırılan "işçisin sen işçi kal"ının bugün hâlâ popülerliğini koruyor olması, ustanın gerçeklik ilkesiyle ("sınıfını tanı") kapitalizmin aşılmaz eşiklerini ("herkes kendi işini yapsın"), sınıf dayanışmasıyla ("işçisin") sınır duygusunu ("işçi kal") aynı anda dillendirmesinden kaynaklanıyor olabilir. Demet Dinler, *İşçinin Varlık Problemi*, Metis, 2. basım, 2018, s. 18. Jacques Rancière, *Filozof ve Yoksulları*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, Metis, 3. basım, 2018, s. 43-45, 89, 105 ve 240.

10. Feminist kuramcı Juliet Flower MacCannell *The Regime of the Brother*'da Aydınlanma-sonrası toplumlarında Oidipus simgeselinin zayıfladığını söyler. Eşitlik, özgürlük, kardeşlik ilkelerinin şiar edinilmesiyle birlikte ata kültü eski önemini kaybetmiş, ölülerin (ve yaşlıların) hükümranlığının yerini, babanın "kollayıcı ve esirgeyici" işlevini değil, sadece adını devam ettiren erkek kardeşin hükümranlığı almıştır. Bir Öteki fikrinden kurtulmuş, sadece kendisine borçlu, kız kardeşi tümüyle sahneden silen güçlü biraderin haz ve terör düzeni. Bir ebeveynsonrası gaddar Narkissos. MacCannell'e göre Aydınlanma-sonrası toplumlarında kolektifi tanımlayan esas figür suçluluk duygusuyla yollara düşen Oidipus'tan çok, saldırganlığının önü tamamen açılmış bu yamyam oğuldur. Juliet Flower MacCannell, *The Regime of the Brother: After the Patriarchy*, Routledge, 1991.

Hangisi Çukur'un efendisi olsun? Bir kahramanlık koduna ("kardeş miyiz, can mıyız, tek miyiz?") göre savaşan Cihangir'lerden, Mücahit'lerden, Paşa'lardan, Emmi'lerden oluşan babalık düzeni mi, ne kod ne de kahramanlık tanıyan sokak yetimleri mi? Bir yeraltı raconuna ("aileye dokunmak yok") sahip kabadayılar mı, adam öldürmediği vakitlerde video oyunları oynayan gaddar bir biraderin peşine takılmış, ne aile ne de racon tanıyan sokak çocukları mı? Yetimlikten gelip babalığa yükselen halkçı İdris ve mahdumları mı, gözünü kırpmadan can alıp can veren babasız fedailer mi? Aile tanımazlık mı ("Aile de ne"), buyruğa dönüştürülmüş bir aile mitolojisi mi ("Aile her şeydir, ailen yoksa sen de yoksun")?

Bir yersiz yurtsuzlar çetesine karşı babalık düzenini, bir büyük aile olarak mahalleyi geri çağırdığı için bu kadar popüler oldu *Çukur*. Bunu bir kurtarılmış bölge fikriyle harmanladığı, kenarın geleceksiz çocuklarına bir umutsuzluk gerçeğinden ("Çukurdayız") bir kimlik ("Eyvallah Çukurdanız") çıkarttığı için bu kadar ilgi gördü. Sayıları her geçen gün artan evsizler tehdidine karşı *update* edilmiş bir ataerkini savunduğu için.[11] Eve dönen asi oğul yenilikçi bir reistir: Karısına "yenge" dedirtmez, arabada emniyet kemeri takar, rock barlarda sahne alır, Erkin Koray hayranıdır vs.

Toprağın tam da yersiz yurtsuzluk yazgıya dönüştüğü için bir kalıcılık unsuru olarak yeniden belirdiğini söylüyordu Sennett. "Bizi aşan" probleme buradan girmek gerekiyor. Aile bu kez bir mutlu aile olarak değil, bir çukur olarak ısrarla sürüp gidiyorsa, Çukur sokaklarında bir evsizler hayaleti dolaştığı için sürüp gidiyor. Mahallenin tekinsiz hayaleti her zaman beklenen figür olmayabilir. "Aile kaderdir" ("Ailen yanında değilse yoksun!") mahallede bir yetimler hayaleti dolaştığı, gariban dostu babaların karşısına babasız garibanları çıkarttığı için de sürüp gidiyor.

11. "Geleceksizlik" *Çukur*'da durmadan dönen Gazapizm parçasıyla da vurgulanır: "Gelecek için bir hedefin yok, yarının yok, büyüdüğün sokakta masalın yok."

TEPE

Şehre bir tepeden bakan kahraman bir zamanlar romanın temel figürlerinden biriydi. Balzac'ın *Goriot Baba*'sının sonunda Eugène Rastignac Père Lachaise Mezarlığı'ndan aşağıda Seine Nehri boyunca "bir kadın gibi kıvrılmış yatan" Paris'i seyreder. Gözleri, Vendome Meydanı'ndaki kuleyle Invalides'in kubbesi arasındaki arı kovanına takılmıştır. Şehir bir savaş alanı, diye düşünür, tutunabilmek için kodlarını çözmem gerekir. Stendhal'in *Kırmızı ve Siyah*'ının başlarında bu kez Julien Sorel ormanda büyük ağaçların gölgesindeki dev bir kayanın üzerinde ağustos güneşinin bir ateştopuna dönüştürdüğü göğe bakar. Gözleri gökyüzünde geniş daireler çizerek süzülen bir atmacaya takılmıştır. Yırtıcı kuşun başına buyruk gücüne hayran kalmıştır. Şehre tutunabilmek için yükseklerde kendinden emin süzülen bu atmacayı örnek almalıdır.

Bugün pek inandırıcı değil. *Sevgili Arsız Ölüm*'ün sonlarına doğru Dirmit'in herkes uyurken dama çıktığı, sırtını bacaya verip şehri seyrettiği sahnede hayal değil, korku vardı. Sırrını çözmesin diye Dirmit'i korkutan bir şehir. Yine de yazdığı mektup şehrin üstünde bir süre uçabildiğine göre henüz ufuk Dirmit'in tepesine hepten çökmemiştir. Sonraki kitap (*Berci Kristin Çöp Masalları*) şehri tepeden seyreden bir kahramanın sınıf atlama isteğinin değil, şehrin çöpünün boşaltıldığı tepeye, çamurun kucağına kurulan konduların, önceki adıyla Savaştepe, sonraki adıyla Çiçektepe'ye kar gibi yağan insanların ayakta kalma savaşının hikâyesidir. Fabrikaları, tamirhaneleri, kumarbazları ve çeteleriyle Çukur'un ön tarihi.

Sonra Halilhan'ın volvosunu son sürat şehrin üstüne vurduğu, gözlerinin önünde uzanan şehrin şahane görüntüsünü, uzaklarda bir bakır gibi serilmiş denizi seyrettiği *Buzdan Kılıçlar* geldi. Ama hikâyeyi Halilhan'ın "ülke ekonomisine yön veren kişiler"le buluşmasının, siyaseti basamak yapıp kestirmeden paranın yerini

bulmasının hikâyesi olarak kurmamıştı Latif Tekin. "Yoksullarla hayatın arasına çekilen (ölümüne belirgin) sınır"ın, "paranın adını yakın mesafeden okuyamayanlar"ın hikâyesiydi *Buzdan Kılıçlar*. Bir türlü bütünleşemediği volvosu, ortalığa savurduğu cümlelerle başkasının hayatını giyinen bir Halilhan hikâyesi. Romanda volvo bir dekor, "şehre volvoyla dalıp uçakla çıkma" planları göstermelik, kılıçlar buzdandır.

Artık televizyon dizilerinde bile yok. Galiba en son, Orhan Kemal'in şehir hikâyeleri tadında ilerleyen *Kayıp Şehir*'de (2010) belirmişti. Karadeniz'den İstanbul'a göç eden ailenin oğlu şehre yenik düştüğünü hissettiği bir anda, Beyoğlu'nun arka sokaklarındaki eski apartmanın terasına çıkıp İstanbul'un yanıp sönen ışıklarını seyrediyordu. Bir Yeşilçam ânı: Sen mi beni yeneceksin, ben mi seni? Ama anlatılanın bir kayıp hikâyesi olduğunu izleyiciye daha baştan söylemişti dizi. Sadece şehre göç edenler değil, şehrin kendisi de kayıptır. Çukur'un yakın tarihi: Aşağıda yanıp sönen ışıklarıyla şehir hâlâ bir savaş alanıdır, ama biz ona bir kahramanın gözünden değil, insansız hava aracına yerleştirilmiş bir kameranın gözünden bakarız. Tepe değil, çukur.

Şehre tepeden bakan kahramanın, o arzu-hüsran gelgitinin geçmişte kaldığı geç zamanların ürünü *Çukur*. Kenarın metropolden payını istediği "Ben de İsterem"in karanlık artçısı. İstersin, ama alamazsın. Çukurdasın, çukurda kal. Ailen yanında değilse yoksun, hiç kimsesin, hiçbir şeysin. Şimdi dipsiz bir çukur olarak düşünülen babaevine, olmadı ana kucağına geri dönüş. "Gömün Beni Çukura"dan: "Çukura düştü diye sevinmeyin, Anne karnında gibi evimdeyim."

Çukur'un ("aile her şeydir") karşısına Latife Tekin'in *Manves City*'sini ("Erice'de herkes akraba, ama herkes herkesin üveyidir") koyuyorum. *Manves City* de bir eve dönüş öyküsüdür. İşçi direnişleri sırasında fabrikayı kundaklamakla suçlanan Ersel, hapisten çıktıktan sonra üvey kızı Eda'yı bulmak üzere Erice'ye döner. Kaldığı yerden devam etme ya da kaybettiği yere bu kez bir kurtarıcı olarak dönme öyküsü değil. *Buzdan Kılıçlar*'da yakınlarında do-

laştığı kaybı bu kez net bir biçimde kaydeder Tekin. Sadece Ersel'in hikâyesi değil, sadece Eda'nınki değil, Amir'in Afganistan'da başlayıp dağlar, ırmaklar, ovalar aşıp geldiği Yağderesi'ndeki hikâyesi de bir kayıp hikâyesidir. Bir zamanların umutlu göçleri geride kalmış ("yuvası dağılanın yurdu genişlermiş"), eskiden bir göçmen yurdu olan Erice şimdi bir göçmen bölgesine dönüşmüştür. Erice'nin, Pırasa Ovası'nın, Yağderesi'nin yerinde şimdi dağlardan denize uçsuz bucaksız enerji şehri Manves City uzanıyordur. *Berci Kristin*'in çatıları uçuran rüzgâra, evleri yıkan dozerlere rağmen bir mucize beklentisini koruyan Çiçektepe'si çoktan tarih olmuş, *Buzdan Kılıçlar*'ın "pılı pırtık adamlar"ının yerini rakiplerden oluşan bir üveyler ordusu almıştır.[12] Buna rağmen, diyor gibidir Tekin, bir şey çıkacaksa "aile her şeydir"den değil, "hepimiz bir büyük aileyiz"den değil, "ailen yanında değilse sıfırsın"dan da değil, bu üveylikten çıkacak. *Manves City*'de yeni direniş odakları hiç yok değildir, ama bu kayıp hikâyesinin belki de en umutlu yanı, babasız büyüyen Ersel'in üvey kızını sahiplenişidir.

Soru şu: Yuvası dağılanın yurdu genişler mi, şimdi bir göçmen bölgesine dönüşen yerde bir üveyler dayanışması olacak mı, yoksa mahallede dolaşan hayalet, *Çukur*'un o ana baba tanımamış kara biraderleri, o gaddar yetimler ittifakı hep aynı "aile her şeydir"i mi pekiştirecek?

12. Latife Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm* (Can, 7. basım, 2019), *Berci Kristin Çöp Masalları* (Can, 3. basım, 2019), *Buzdan Kılıçlar* (Can, 2018), *Manves City* (Can, 3. basım, 2019).

3

Aile Sırları

Heim, Heimat, Geheim
Ev, Vatan, Sır

~

"Unheimlich (tekinsiz) bir zamanlar *heimisch* (evcil, tanıdık) olandır; '*-un*' öneki bastırmanın işaretidir."

"Tekinsiz"
SIGMUND FREUD

ENKAZ

Benjamin'in tarih meleği güçlü yorumlarından birini G. W. Sebald'in yapıtlarında buldu. Roman, gezi günlüğü, felsefi deneme, otobiyografi gibi farklı türler arasında gezinen Sebald anlatıları uygarlığın hayaletimsi artıklarına olan ilgileriyle olduğu kadar bugün çoktan susmuş olanların yankısını edebiyatın merkezine taşımalarıyla da Benjamin'in açtığı yolda ilerler. Göndermeler yok değildir, ama Benjamin adı çok az yerde geçer.[1] Alıntı işaretleriyle aktarılan belki de tek Benjamin cümlesi 1997'de Zürih'te yapılmış bir dizi konuşmayı içeren *Hava Savaşı ve Edebiyat*'ın sonunda yer alır.[2]

Hava Savaşı ve Edebiyat'ta Alman şehirlerinin İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda yerle bir edilmesinin Alman edebiyatındaki yankılarını tartışır Sebald. Son konuşmanın sonlarına doğru, Alexander Kluge'nin bir moloz yığınına dönüşmüş çocukluk şehri Halberstadt'a baktığı andan söz ederken,[3] Alman yazarlarının bu en

1. Biri, *Göçmenler*'deki "Paul Breyter" parçasıdır. Yahudi kanı taşıdığı için öğretmenlikten azledilen, tren raylarına yatarak ölüme giden Paul Breyter bir Benjamin okurudur. Diğerleri, *Kır Evinde İkamet*'in "Gökte Bir Kuyrukluyıldız Duruyor" ve "Le Promeneur Solitaire" parçaları. Bu metinlerde Benjamin'in Johann Peter Hebel ve Robert Walser üzerine cümlelerini alıntı işaretlerine yer vermeden aktarır Sebald. *Kır Evinde İkamet*, çev. Sami Türk, Can, 2016, s. 15 ve 142. *Göçmenler*, çev. Gülperi Sert, Can, 2006.

2. G. W. Sebald, *Hava Savaşı ve Edebiyat*, çev. Hulki Demirel, Can, 2016.

3. *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945* (1977), Türkçede daha çok *Kamusal Alan ve Tecrübe* (Oskar Negt'le birlikte), *Sinema Hikâyeleri* ve *Sürükleyen Zaman* adlı kitaplarıyla tanınan yazar, kuramcı ve sinemacı Alexander Kluge'nin 13 yaşındayken tanık olduğu Halberstadt bombalanmasıyla ilgili röportaj-öykü arası bir anlatıdır.

aydınlanmışının yerle bir olmuş şehrine bakışının bütün entelektüel ısrarına rağmen dehşetten donup kalmış meleğin bakışı olduğunu söyler. "Tarih Kavramı Üzerine"nin o çok yorumlanmış fragmanı da bu son pasajda gelir: "Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek. Ama Cennet'ten kopup gelen bir fırtına kanatlarını öyle şiddetle yakalamıştır ki, bir daha kapayamaz onları. Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yükselirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey *bu* fırtınadır."[4]

Benjamin "Tarih Kavramı Üzerine"yi İkinci Dünya Savaşı sırasında Paris'te, Alman hava kuvvetleri Londra'ya hava saldırılarına başladığı sırada, Hitler'in Paris ziyaretinden birkaç ay önce, kendi kaçış yolundaki ölümünden kısa bir süre önce 1940'ta tamamlamıştı. "Angelus Novus" fragmanında geleceğe galibin soğukkanlı güveniyle bakan zafer meleklerinin yerine, geçmişi bir felaketler zinciri olarak gören tarih meleğini geçirir Benjamin. Fragmanı Paris'te yazmıştır, ama imgenin oluşumunda Berlin'in de payı olmalıdır. Benjamin'in doğup büyüdüğü Berlin on dokuzuncu yüzyılda askeri başarı, ulusal üstünlük ve ilerleme timsali zafer tanrıçası ve melek figürleriyle doludur. Bunlardan biri, Prusya ordusunun başarılarını kutlamak üzere şehre dikilen Zafer Sütunu'nun tepesini süsleyen, dökme demirden kanatlarını açmış bir zafer meleğidir. Figür Benjamin'in 1933'te yerleştiği Paris'in de yabancısı değildir. Alexandre Bigot'nun 1931'de Fransa'nın askeri başarılarını kutlamak amacıyla Rond-Point de la Défense'a dikilmek üzere tasarladığı heykel de bir zafer meleğidir.[5] "Tarih Kavramı Üzerine"de bu ikonografiyi tersine çevirir Benjamin. Bir zamanlar ilerlemeyi temsil eden melek şimdi kanatlarını ilerleme rüzgârına kaptırmış, yüzü geriye dönük, dehşet içinde göğe yük-

4. *Son Bakışta Aşk*, s. 48.

5. Susan Buck-Morss, Bigot'nun zafer meleğinin "abidevi azametiyle kalabalıkları cüceleştiren" bir figür olduğunu yazar. *Görmenin Diyalektiği: Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi*, çev. Ferit Burak Aydar, Metis, 2. bas., 2015, s. 113.

selen yıkıntıya bakıyordur.

"Tarih Kavramı Üzerine"den yarım yüzyıl sonra *Hava Savaşı ve Edebiyat*'ta yine gökyüzüne yükselen yıkıntıya bakar Sebald. Ama bu kez yıkıntı "tarihin yenilenleri"nin yıkıntısı değil, evet bir yenilenin, ama Avrupa'yı felakete sürükledikten sonra yenilen eski galibin yıkıntısıdır. İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda Alman kentlerine bir milyon ton bomba atılmış, yüz otuz bir kentin çoğu yerle bir olmuş, altı yüz bin sivil hayatını kaybetmiş, yedi buçuk milyon kişi evsiz kalmıştır. Tarih meleğini şimdi o yıkıntıya bakarken, Alman yazarların yerle bir olmuş kentlerine nasıl baktığını, aslında nasıl bakamadıklarını, baktıklarında bile nasıl gözlerini kaçırdıklarını tartışırken hatırlar Sebald. Soru sadece Alman yazarlara değil, gözlerini yıkıma çeviren bütün yazarlara sorulmuştur. Nasıl oldu da halkın ezici çoğunluğunun yaşadığı bu olağanüstü yıkım kolektif hafızanın dışına itilebildi? Nasıl oldu da yıkım insanların kendilerine bile itiraf etmekten kaçındıkları bir aile sırrı olarak kalabildi? Nasıl oluyor da ulusun kayıtlarına kolektif bir akıl tutulmasının feci sonu olarak değil, başarılı bir inşa döneminin ilk adımı olarak girebiliyor felaket?

SIR

Yıkımı yaşayanların yıkım gerçeğini inkâr ederek hayatta kalabildiği üzerine çok şey yazıldı. Kenzaburo Oe Hiroşima'dan kurtulanların yıllar sonra bile olanlar hakkında konuşmadıklarını yazar. Hans Erich Nossack Hamburg bombalandıktan birkaç gün sonra şehre döndüğünde moloz çölünün ortasında tek başına ayakta kalmış evinin camlarını silen bir kadın gördüğünü anlatır. Yıkımı yaşayanların suskun kalma hakkı dokunulmazdır. Sebald'in *Hava Savaşı ve Edebiyat*'ta tartıştığı bu değil, küllerinden yeniden doğan bir ulusun sessiz mutabakatı, oradaki "yüz kızartıcı eksiklik"tir. Yıkım gerçeği ulusal bilincin eşiğinden içeri girememiş, ku-

sursuz çalışan bir bastırma mekanizması onu toplumun duygu repertuarının dışına atmıştır. Sadece olayın tanıkları değil, çalışkanlığıyla ünlü Alman tarihçileri de konudan uzak durmuşlardır. Kluge'nin *Halberstadt* kitabındaki bir öykü ulusun enkaz kaldırma çalışmasının özetidir. Sinema salonunun bombalanmasından hemen sonra bir sinema çalışanı salonu saat ikideki matineye yetiştirebilmek için elinde bir itfaiyeci küreği telaş içinde molozları temizliyordur. Soruyu doğrudan yazarlara sorar Sebald. Bu sessiz mutabakatta neden bir gedik açmayı başaramadı yazarlar? Neden "yüz kızartıcı eksiklik"in parçası olmaktan kurtulamadı edebiyat?

Yıkılan Alman şehirleri Almancada hiç anlatılmamış değildi. Savaş sonrasının *Trümmerliteratur*'ünden ("yıkıntı edebiyatı"), Heinrich Böll, Hermann Kasack, Wolfgang Borchert, Hans Erich Nossack, Alexander Kluge gibi yazarların yapıtlarından Sebald de söz eder. Ama sınırlı sayıdaki yapıt olağanüstü yıkımla ne sayı ne de nitelik bakımından orantılıdır. Çok az yapıt yayımlanabilmiş, yayımlananlara çok az ilgi gösterilmiştir. Böll'ün 1950'de kaleme aldığı karanlık *Melek Sustu* ancak kırk küsur yıl sonra 1992'de yayımlanabilir. Yazarların gözlerini yıkıma dikmelerine rağmen bakışlarını kaçırdıklarını, 60'ların ortalarında geçmişle hesaplaşmak için saplantılı bir çaba göstermelerine rağmen yıkımın somut gerçeğine yaklaşır yaklaşmaz ondan uzaklaştıklarını söylüyordur Sebald. Enkaz bölgesinin etrafına kimsenin içeri giremeyeceği bir güvenlik kordonu çekilmiş, şehirleri yutan alev fırtınalarını, kömürleşmiş bedenleri, yıkıntılar arasında bir ilkel kabile gibi yaşamak zorunda kalan şehirlileri görmek yerine yıkımla ilgili basmakalıp sözlere sığınmıştır yazarlar. Sorunun yanıtını ("neden güvenlik kordonunu aşamadı yazarlar?") Nossack'ın Hamburg'un bombalanması üzerine yazdığı bir anlatıda arar Sebald. Orada gerçeği anlatmayı deneyen anlatıcı "ölümcül bir soğukluk" yaydığı için dinleyenleri tarafından dövülerek öldürülür. Yazarlar okurlarını ölümcül bir soğuklukla kızdırmaktan korktukları için, öyle yaptıklarında onları bekleyen kötü kaderden kaçabilmek için, bulanık genellemelere sığındılar, diyordur Sebald. Faşizm yıllarında yerle

bir olan imgelerini onarma telaşına düştükleri için gerçeğe bakmak yerine yıkımdan umut çıkarttılar.

Bir söyleşide zulüm tarihi üzerine yazmanın zorunlu olduğunu, ama dehşete ancak dolaylı yollardan, bazen teğet geçmeyi göze alarak yaklaşılabileceğini söylemişti Sebald.[6] *Göçmenler* ve *Austerlitz*'de susturulmuş azınlıkların tarihine dolaylı yollardan ("teğet geçmeyi göze alarak") yaklaşmayı dener. *Hava Savaşı ve Edebiyat*'ta tersine, dehşete bu kez bakışları hiç kaçırmadan bakmayı öneriyordur. Farkın nedeni, Sebald'in şimdi susturulmuş azınlıkların tarihine değil, kendisinin de içinden geldiği suskun çoğunluğunkine bakıyor olmasıdır. Çoğunluğu çoğunluk yapan sadece birlikte konuştukları anlar değil, birlikte sustukları anlardır. Bazı konularda aynı anda ısrarla susabiliyor olmaları.[7] *Hava Savaşı ve Edebiyat* sadece ulusal hafıza üzerine değil, Sebald'in kendi eksik hafızası üzerine, bir zamanlar evde, okulda, kitaplarda hüküm süren sessiz uzlaşma üzerine bir araştırmadır.

Savaşın bitmesinden bir yıl önce Bavyera Alpleri'nin kuzey eteklerinde, savaşın doğrudan etkilerinden nispeten korunmuş bir köyde doğar Sebald. Savaş bittiğinde bir yaşındadır. Ama hiç yaşamadığı dehşet o farkına bile varmadan hikâyesinin parçası olmuştur. O Bavyera'da evlerinin terasında beşiğinden mavi göğe bakarken, diye düşünüyordur şimdi, Avrupa'nın her köşesinden

6. *The Emergence of Memory: Conversations with G. M. Sebald*, haz. Lynne Sharon Schwartz, Seven Stories Press, 2007, s. 160-61.

7. Konuşan Türkiye'nin yanı sıra bir de Susan Türkiye'den söz etmek gerekir. Sır saklayan Türkiye. Tülin Ural "'Yerli ve Milli' Sırlar" adlı yazısında Türkiye'de "milli ve yerli" formülünün birilerinin anlayabileceği, birilerine kapalı bir aile sırrı olarak dolaşıma sokulduğunu söylemişti. Aynı "yerli ve milli" aileden gelenler sırf aynı aileden geldikleri için sırra vâkıftır. Bunu biliyor olmalarının kendisi, yerli ve milli olduklarını gösterir. "Yerli ve millî olduğumuz için biliyoruz yerli ve millî olmanın anlamını ya da bunu biliyor olmamız yerli ve millî olduğumuzu gösterir (Ve bunu tersine çevirirsek: Bunu bilmiyorsak ya da burada kastedilene dair bir tartışma açacak olursak da bu, 'yerli ve millî' olmadığımızın, sırra vâkıf olamadığımızın, aileden olmadığımızın başlı başına delilidir)." Bir başka deyişle "yerli ve milli olmak" nerede konuşulması, nerede susulması gerektiğini biliyor olmaktır. *K24*, 5 Nisan 2018.

getirilmiş insanların toplandığı kamplardan dumanlar yükselmiş, ebeveynleri, akrabaları, öğretmenleri dumanları görmüş, sessiz kalmıştır. Çocukken babasını Reich ordularıyla gittiği Polonya'da gösteren neşeli askerlik fotoğraflarının ardındaki yıkılmış köyleri köy denen şeyin doğal hali olarak algıladığını, çocukken seyrettiği filmlerde Alman şehirlerini kaplayan moloz yığınlarını zihnine büyük şehrin doğal hali olarak kaydettiğini hatırlıyordur. Savaş öncesinde Almanya'da ne olduğunu ancak 60'ların ortalarında, üniversitede öğrenciyken, Auschwitz davasıyla ilgili haberler gazetelerde çıkmaya başlayınca öğrenir.

Gerçeğin yıllar sonra gecikerek ortaya çıkması, Sebald'in anlatılarında da yankılanır. *Göçmenler*'in anlatıcısı, Paul Breyter'in başına gelenleri (Paul Breyter, Sebald'in ilkokul öğretmeninden, aynı zamanda toplama kampından kurtulduktan yıllar sonra intihar eden yazar Jean Améry'den izler taşır) çok sonra Breyter intihar edince öğrenir. Gecikme Sebald anlatılarının yalnız konularında değil, tekinsiz atmosferinde de izini bırakır. Gerçek uzun yıllar gömülü kaldıktan sonra şimdi tanınmaz halde yaşayanlara musallat olmuştur. *Hava Savaşı ve Edebiyat*'ta kendi "eksik hafızası"nın da tekinsizin etkisinde olduğunu söyler Sebald. Çocukken Santhofen'de savaşta yerle bir olmuş, sadece bodrum katı ayakta kalmış bir villanın bahçesinde arkadaşlarıyla oynarken sanki karşılarına her an bir hayvan ölüsü ya da insan cesedi çıkacakmış duygusuna kapıldığını hatırlıyordur. Genç yaşta yerleştiği İngiltere'den yıllar sonra Santhofen'e döndüğünde villanın bulunduğu yere bir süpermarket açıldığını, bahçenin otoparkın altında kaldığını görür. Süpermarketin dış cephesindeki dev reklam panosunda, o yıllarda Alman ailelerin sofrasını süsleyen, kanlı kırmızıdan açık pembeye değişen renkleriyle devasa bir soğuk et tabağı vardır. Gömülen gerçek şimdi bir kez daha tanınmaz halde geri gelmeye çalışıyor gibidir.

Freud "Das Unheimliche"yi (Tekinsiz) Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından 1919'da yazmıştı. Almanca *Heim* ("ev") ve *Heimat*'ın ("vatan") *Geheim*'la ("başkalarından gizlenmiş", "sak-

lı", "uzak", "sır") aynı kökü paylaştığını, *heimlich* ya da *heimisch*'in ("tanıdık", "yakın", "yerli", "evcil", "dost") bazı durumlarda *unheimlich*'in ("tekinsiz") olumsuz anlamını üstlenebildiğini söylüyordur. *Unheimlich*'i *heimlich*'ten ayıran "*-un*" öneki bir karşıtlığın değil, bir bastırmanın işaretidir. Bizde esas endişe doğuran şey yabancı ya da bilinmeyen değil, içten içe tanıdık olandır.[8] *Mekânın Poetikası*'nda "yalnızca anımsadıklarımızın değil, unuttuklarımızın da içimizde barındığı"ndan söz ediyordu Bachelard.[9] İşte bu unutulmuşun gizli yuvasından başını uzatması, yıllar sonra tanınmaz halde verdiği tanınma savaşıdır "tekinsiz". Bilinmeyen bir geçmişte bastırıldıktan sonra geri dönen, örtülü kalması gerektiği halde açığa çıkan, tanıdık olanla şimdi tanınamaz olan şeyin rahatsız edici karışımı. Yerle bir olan villanın üzerinde yükselen süpermarketin dev reklam panosuna resmedilmiş soğuk et tabağı.

Heimat'tan *Heim*'a sığınan yazarlar hep oldu. *Heimat* dediğiniz buysa, benim *Heim*'ım bana yeter, evrene evden, o ilk evrenden de açılabilirim. Bu yazarlardan biri değil Sebald. *Heimat*'ın *Geheim*'ına giden yolun *Heim*'inkinden geçtiğini düşünüyor. Bırakın sığınağı, geçici bir uğrak bile değil Sebald anlatılarında ev. Anlatıcı hep yoldadır: Biriyle buluşmak üzere, bir konu üzerine araştırma yapmak için, nedenini tam anlamadığı bir huzursuzlukla Londra, Prag, Suffolk, Anvers, Venedik sokaklarında dolaşırken uzun zamandır kayıp biri sanki birden karşısına çıkacakmış ya da ısrarcı bir hayalet tarafından izleniyormuş gibi hisseder. Sebald anlatılarında yolculuğu kurguya dönüştüren, yol boyunca tanık olunan "tekinsiz tekrarlar"[10], tarihsel-mekânsal rastlantılardır. Elli küsur yıl önce Eylül'ün aynı günü Kafka o sokaklardan geçmiş, Casanova yıllar önce tam orada hapis yatmış, geçerken uğranan

8. Sigmund Freud, "Tekinsiz", *Freud Kitaplığı 15, Sanat ve Edebiyat*, s. 321-59, çev. Emre Kapkın-Ayşen Tekşen Kapkın, Payel, 1999.

9. Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s. 28.

10. Sebald anlatılarındaki tekinsiz tekrarlar için: Tim Parks, "The Hunter", *The Emergence of Memory: Conversations with W. G. Sebald*, haz. L. S. Schwartz, Seven Stories Press, 2007, s. 58-62.

bir mezarlıkta yatan bir ölü anlatıcıyla aynı yıl aynı ay aynı gün doğmuştur. Anlatıcının doğduğu yıl, Kafka'nın kız kardeşinin Auschwitz'e yollandığı yıldır. Améry'nin Naziler tarafından götürüldüğü Breendonk Kalesi anlatıcının büyüdüğü köyün hemen yakınlarındadır. Sebald'in bir televizyon programında hayat hikâyesine rasgeldiği Susi Bechofer, Sebald'la aynı gün doğmuştur. (Aileleri tarafından Nazilerden trenle [*Kindertransport*] kaçırılarak Galler'e yollanan Yahudi çocuklardan biri olduğunu geç yaşta öğrenen Susi Bechofer, *Austerlitz*'in esin kaynaklarından biri olacaktır.)

Sebald anlatılarında çember böyle daralır. Tarihsel ya da mekânsal rastlantıları tekinsiz kılan, ulusun gömülen tarihiyle anlatıcının kişisel hikâyesi arasındaki beklenmedik kesişmelerdir. *Heim*'ın dışına atılan şey uzun bir aradan sonra tuhaf tesadüfler aracılığıyla geri gelmeye çalışıyordur.

HAFIZA

Sebald anlatıları hafızanın sadece koruyan değil, aynı zamanda silen doğası üzerine araştırmalardır. Anıların firari hareketi üzerine, bir anının nasıl başka anıları yok ederek bize ulaştığı üzerine, asıl hafızanın yerine konan yedek hafıza üzerine araştırmalar. Anıları yakalamak için ne kadar uğraşırsak uğraşalım bazen "banyo teknesinde fazla kalan fotoğraflar gibi" (*Göçmenler*) kararırlar. Bazen de uzun yıllar gömülü kaldıktan sonra hiç beklemediğimiz anda geri dönerler. Ama Sebald'de bastırılmışın geri dönüşü her zaman kurtarıcı değildir. *Göçmenler*'in zorla yerlerinden edilen, zamanla ikinci hayatlarına uyum sağlamış gibi duran göçmenleri kendilerine yapılanı tam unuttuklarını sandıkları bir yaşta geri dönen anının ağırlığı altında çökerler. Gerçek hayatta Jean Améry'nin, Paul Celan'ın, Primo Levi'nin çöktüğü gibi.[11] *Göçmenler* yerinden edilmiş dört insanın (üçü intiharla biten) öykülerinden olu-

şur. Öykülerden birinde Ambros Adelwarth hatırlama yeteneğini kökünden silip atabilmek için elektroşok tedavisini kabul eder.

Hava Savaşı ve Edebiyat bir bakıma *Göçmenler*'in arka yüzüdür. Kolektif hafıza denen soyut şey ile yıkıma uğrayanın somut hafızası arasındaki giderilemez fark üzerine düşünmemizi istiyor gibidir Sebald. Yıkılan unuttuğunda bile hatırlar. Ulus heybetli anıtlar, gösterişli törenler, büyük yıldönümleriyle hatırlarken bile unutur. Görkemli hatırlama jestleri ölüyü anarken unutmanın, yıkılanı bir iktidar anlatısına gömmenin jestleridir.[12] Yıkıma uğrayanı esas yıkanın bu olduğunu söylemişti Améry. O hayata devam edecek gücü kendinde bulamazken, ulus hiçbir şey olmamış gibi yoluna devam eder. O yaralarını saracak gücü kendinde bulamazken, toplum zamanın er ya da geç yaraları saracağına inanır. O geleceğe bakabilme yeteneğini yitirmişken, toplum gözünü çoktan yarınlara çevirmiştir. Toplumun derdi, diyordur Améry, mahvolmuş bir hayata üzülmek değil, kendi varlığını emniyete almaktır. Toplum kaldığı yerden yola devam ettiği, yıkılan yıkıldığıyla kaldığı için "hatırlamak [da] salt bir hatıraya" dönüşemez.

Bu gerçekle gençlikte belki başa çıkılabileceğini, ama yaşlanınca başa çıkılamayacağını söyler Améry: "Çünkü yaşlanmak, bizi gitgide artan bir yoğunlukla, geçmişin hatırasına bağımlı kılar. Sürgünün ilk yıllarını düşündüğümde, daha o zaman bile yurt ve geçmiş hasreti çektiğimi biliyorum gerçi, ama bu ilk hasretin umut

11. Hepsi geç yaşta, Celan 50 (1970), Améry 66 (1978), Levi 68 (1987) yaşında intihar eder.

12. Kolektif hafızanın nasıl tam da hatırlayarak unuttuğu, Geoff Dyer'ın *Yeniden Anımsanan Savaş*'ının da konusudur. Büyük Savaş sonrası İngiltere'de anma, anıt inşa etme, ölenlerin adlarını kaydetme neredeyse bir tutkuya dönüşmüştür. Kaybı dayanılır kılmanın en iyi yolu, kaybın ne kadar büyük olduğunu herkese duyurmaktır. Ama daha önemlisi, kolektif hafızayı biçimlendirenler acının yığınlar tarafından paylaşıldığında daha kolay yönetilebileceğini fark etmişlerdir. Yine de kamusal hafızada gedikler açan, o hikâyeye kolayca aktarılamayacak anı parçaları her zaman vardır. Bir Fransız askerin 1916'da karısına yazdığı mektuptan: "Bizden, bu tükenmiş, kanı boşalmış, hiçbir şey düşünemez olmuş, insanüstü bir yorgunluk altında ezilmiş yaratıklardan ne tür bir ulus yaratacaklar?", *Yeniden Anımsanan Savaş*, çev. İdil Çetin, Everest, 2016, sırasıyla s. 50 ve 38.

sayesinde bir dereceye kadar dindiğini de hatırlıyorum. Genç insan, çoğu zaman çevrenin de onayıyla, kendi kendisine sınırsız bir kredi açar. O sadece olduğu değil, aynı zamanda olacağı kişidir... Belki bir SS generalini öldüren adam olacaktım, belki New York'ta bir işçi, Avustralya'da bir göçmen, Paris'te Fransızca yazan bir yazar, Seine Nehri kıyısında ispirto şişesiyle keyfine bakan bir ayyaş. Ama yaşlanan kişinin kredisi tükenir. Ufku tepesine çöker; yarını ve öbür günü güçten düşer ve kesinliğini kaybeder. Sadece olduğu kişidir o."[13]

DOĞAL TARİH

Hava Savaşı ve Edebiyat yayımlandığında Alman toplumunun savaş sonrası sessizliğinin toplama kamplarından duyulan utançtan kaynaklandığını söyleyenler olmuştu. Sert metinlerle başa çıkmanın yolu söyleneni duymamak, olmadı yumuşatmaktır. Sustuk, çünkü yaptıklarımızdan utanıyoruz. Sustuk, çünkü bunu nasıl söyleyeceğimizi bilmiyoruz. Sustuk, çünkü sözün tükendiği yerdeyiz.

Sebald'in söylediği bu değildi. Sessizliğin ardında evet bir utanç var, diyordu, ama bu başkalarını kurban etmiş olmanın utancı değil, savaşın sonunda kendini kurban rolünde bulmanın utancıdır. *Heimat*'ı parazitlerden, farelerden, böceklerden temizlemeyi hedeflemiş bir ulusun şimdi kendini farelere terk edilmiş bir *Heimat* enkazında bir parazite dönüşmüş halde bulmasının utancı. Dünyaya hükmetme hayalleri kuran bir çoğunluğun şimdi kendini

13. Jean Améry, *Suç ve Kefaretin Ötesinde: Alt Edilmişliğin Üstesinden Gelme Denemeleri*, s. 82-83. Sebald'in önemli esin kaynaklarından biriydi Améry. *Hava Savaşı ve Edebiyat*'ın Sebald'in ölümünden hemen sonra yayımlanan İngilizce çevirisi *On The Natural History of Destruction*'daki (Yıkımın Doğal Tarihi Üzerine, İng. çev. A. Bell, Hamish Hamilton, 2003) "On the Irreversible" ("Geri Döndürülemezlik Üzerine") adlı yazı Améry üzerinedir. Yazının 1988 tarihli Almancası "Mit den Augen des Nachtvogels" ("Gece Kuşunun Gözleriyle") başlığını taşır.

bir taş çölünde bir avcı-toplayıcı kabileye dönüşmüş halde bulmasının utancı. "Aşağı ırklar"ın yok edilmesine göz yuman bir toplumun yok edilmesi gereken aşağı ırkın kendisi olduğunu fark etmesinin utancı. Başkalarının şehirlerini haritadan silmeyi hayal eden bir ülkenin şimdi haritadan silinenin kendi şehirleri olduğunu görmesinin utancı. Alman toplumunun yola devam edebilmek için bastırmak zorunda olduğu utancın işte bu utanç olduğunu söylüyordur Sebald. Ulusun ulus olmaya devam edebilmesi için bu utanç ânının silinmesi, doğanın kültürü esir aldığı o yıkım ânını, kömürleşmiş bedenleri, yıkıntılar arasında bir ilkel kabile gibi yaşayan insanları ufkun dışına atması gerekmiştir.[14] Benjamin *Alman Yas Oyununun Kökeni*'nin barok yıkıntısıyla burada bir kez daha Sebald'in ufkuna girer. İşte edebiyatın görmezden geldiği, tarihle doğa arasındaki sınırın eridiği, "ikinci doğa"nın birincisine gömüldüğü bu yıkım ânı, "yıkımın doğal tarihi"dir.

Doğa Sebald anlatılarına bir sığınak olarak değil, insanın yıkım gücünün tanığı, ama aynı zamanda uygarlığı silen güç olarak girer. *Satürn'ün Halkaları*'nda askeri üsler, sayfiye evleri, bir zamanların gösterişli malikâneleri suların ve bitki örtüsünün altında kaybolmuştur. Gezi günlüğü mü, yoksa doğa tarihi üzerine bir inceleme mi, tam anlayamadığımız Sebald anlatılarında yerinden edilmiş insanların öyküleri yerinden edilmiş çöl hayvanlarının, karaya vurmuş ringaların, yanan ormanların, devrilen ağaçların öyküleriyle iç içedir. *Schwindel. Gefühle*'nin[15] "All'estero"(Yurtdışında) parçasında bir bahçede bağlı tutulan, kendisini durmadan demir bahçe kapısına vuran bir köpek "ırkına özgü uysallığını kötü muamele, uzun süre yalnız bırakılma veya belki de cam gibi donuk hava yüzünden" kaybetmiştir. *Satürn'ün Halkaları*'nda terk edilmiş bir malikânedeki bir kuş kafesinin tel örgüsünün önünde tek başına bir aşağı bir yukarı koşan, bu duruma nasıl düştüğünü

14. Geçmişin felaketleri karşısında tek tek bireylerin utanç bildirmelerine bu açıdan da yaklaşmak gerekir. "Utanıyorum" bir politik tavırdan çok, politikanın yerine geçen, en azından onun imkânsızlığını varsayan bir kişisel jesttir.

15. Türkçe çeviri *Vertigo*, çev. Hulki Demirel, Can, 2015.

anlayamıyormuş gibi başını bir sağa bir sola sallayan bir bıldırcın vardır. *Austerlitz*'de Anvers'deki hayvanat bahçesinin Mısır'dan, Gobi Çölü'nden, Avusturalya'dan getirilen gece hayvanlarının kapatıldığı, insanlar onları izleyebilsin diye suni ışık düzeniyle aydınlatılmış Nocturama'sında bir çayın başında durmadan aynı elma parçasını yıkayan ayı, içine düştüğü bu sahte dünyadan sanki bu manasız temizlikle kurtulmaya çalışır. Anlatıcı Nocturama'dan çıkıp tren garına girdiğinde, bekleme salonundaki insanlar ona yurtlarından sürülmüş, sayıca azalmış ya da yok olmak üzere olan bir halkın son temsilcileri olarak görünür.

Yıkımın tarihini nasıl anlatmalı? Sebald'de yanıt, en azından bir bölümü, yazının "zafer melekleri"yle kurduğu bağı koparmasından geçer. Basmakalıp umut cümleleri kurmak yerine günlükleri, mektupları, fotoğrafları konuşturan, birbirinden kopuk hikâyeler arasında bağ kurabilmek için konudan konuya, bir yerden başkasına, bir zamandan bir başkasına atlayan, bugün artık susmuş olanlar adına konuşmaktansa hafıza katmanlarının peşine düşen bir edebiyat. *Austerlitz*'de dört hatırlama katmanı iç içedir. Austerlitz'le ilgili anılarını hatırlayan Vera, Vera'dan dinlediklerini hatırlayan Austerlitz, Austerlitz'den dinlediklerini hatırlayan anlatıcı, anlatıcının notlarını yazıya geçiren Sebald. Baş döndüren Sebald cümleleri: "... diye anlatmıştı Hilary, dedi Austerlitz", "... bizim tarihle ilgilenmemiz, derdi Hilary, diye sözlerine devam etti Austerlitz", "... diye anlatmıştı Gerald bana, dedi Austerlitz". Anımsanan zaman, anımsama ânının anımsandığı zaman, anımsananın anlatıcıya aktarıldığı zaman, Sebald'in bu katmanları yazıya geçirdiği zaman.

Tarih meleğinden söz ettikten birkaç ay sonra Benjamin'in kendisini de yutan bir yıkıma bakıyor Sebald'in meleği. "Tarih Kavramı Üzerine"nin "zayıf Mesiyanik gücü"nün daha da zayıfladığını, "umut kıvılcımları"nın daha da azaldığını söylemeye gerek yok. *Satürn'ün Halkaları* yazarının yıkımdan umut çıkaran anlatıları sevmediğini, "umut ilkesi"nin bu kötüye kullanımlarına karşı olduğunu söyledim. Tarih meleğini "tehlike ânında birden parla-

yıveren anı"yı tekrar canlandırmak için mi, yoksa bu dünyada bu fırsatın sonsuza kadar yitirildiğini, kendi ürettiğimiz felaketten bir şey öğrenme kabiliyetinde olmadığımızı söylemek için mi çağırıyor, karar vermek zor. Améry, *Suç ve Kefaretin Ötesinde*'yi yirmi küsur yıllık bir suskunluğun ardından, Üçüncü Reich'ın karanlık eylemlerinin "kendilerini bağlamadığını veya artık bağlamadığını düşünen Almanlar"a bir şeyler anlatmak için yazdığını, yazdıklarının sadece Almanları değil, "birbirine komşu olmak isteyen tüm insanları" ilgilendirdiğini söylemişti. (Kitabın ikinci basımına bir önsöz yazdıktan iki yıl sonra intihar etti.) O sesin duyulmadığının anlaşıldığı geç zamanlarda yazıyor Sebald. Basmakalıp sözlerle kendimizi kandırmamamız için "ölümcül bir soğukluk"la konuşuyor. İnsan *Heimat*'a sırtından kolayca atamayacağı bir bagajla, bir *Geheim* yüküyle doğar. Kişisel hikâyemiz daha biz doğar doğmaz başkalarının hikâyelerine çoktan karışmıştır. Sebald anlatılarında "tekinsiz", bu *Geheim*'ın *Heim*'dan çok uzaklarda bile bizi arayıp bulacağı duygusundan kaynaklanır. *Vertigo*'nun "All'estero"sunun yurdunu terk etmiş anlatıcısı, İtalya'nın Limone kasabasında kaldığı bir otelde tam uykuya dalacakken Bavyeralı bir grup genç adamın "utanmazca ortalığı kaplayan" konuşmalarıyla irkilir. Adamların ("istisnasız hepsi eski ülkemden vatandaşlarımdı") anlatıcının tüylerini diken diken eden konuşmalarının ne olduğunu öğrenemeyiz. Tek öğrendiğimiz, anlatıcının uykuya dalmadan önce bütün kalbiyle, başka her şeyden fazla başka bir ulusa mensup olmayı, "daha iyisi hiçbir ulusa mensup olmamayı" dilediğidir.

ANLATI

Tarih meleğinin bir başka yorumcusu, Benjamin'in İtalyanca toplu yapıtlarının editörlüğünü üstlenen Giorgio Agamben'di. İlk kitabı *İçeriksiz İnsan*'da Benjamin meleğini Albrecht Dürer'in *Melancholia 1* gravüründeki melekle birlikte okur. Dürer melankoli meleğini anlamını yitirmiş zanaat gereçleri (bileğitaşı, rende, çekiç,

kerpeten, testere) arasında resmetmişti. Meleğin arkasında bir kum saati, bir terazi, bir çan, bir sihirli kare, geride parlaklığını yitirmiş bir kuyrukluyıldız vardır. Benjamin'in kanatlarını ilerleme rüzgârına kaptırmış meleği çizgisel zamanda kaybolmuş insanın imgesiyse, der Agamben, Dürer'in kayıtsız gözlerle ileriye bakan meleği geçmişi anlamlandırma yetisini kaybetmiş sanatçının imgesidir. Geleneğin ortadan kalkmasıyla birlikte geçmiş tarih meleği için nasıl okunaksız bir yığına dönüşmüşse, sanat meleği için de bir birikim nesnesine, geleceğe aktarılamayan bir mirasa, aktarılamadığı için tehditkâr özellikler kazanmış hortlaksı bir arşive dönüşmüştür. Geçmişle gelecek arasında bir zamanlar geleneğin oynadığı rolü şimdi sanat (ya da estetik) devralır, ama bu kez bir estetik değere dönüştürülen şey geçmişin aktarılamazlığıdır.[16]

Soru şu: Sebald anlatılarında birbirinin üzerine yığılan risaleler, almanaklar, gazete kupürleri, ansiklopedi maddeleri, günlükler, fotoğraflar bugün artık okunaksızlaşmış bir kültürel mirasın örnekleri mi, yoksa bunları yeni bir kurguda bir araya getirme çabasında, bağlamlarından koparılarak bir araya getirilen alıntıların yeni bir takımyıldız oluşturduğunda bugüne güçlü bir ışık düşürebileceğine dair Benjamin'yen bir inanç mı var? Geleceğe aktarılamadığı için anlatının içinde yığılan hortlaksı bir geçmişin parçaları mı bunlar, bu çağda edebiyat hep aynı "tekinsiz" huzursuzluğuna mı sığınacak, yoksa Benjamin'vari "paçavra toplayıcılığı"nda yeni bir aktarılabilirlik imkânı var mı?

16. Giorgio Agamben, "The Melancholic Angel", *Man Without Content*, İng. çev. Giorgia Albert, Stanford University Press, s. 71; Türkçe çeviri: *İçeriksiz Adam*, çev. Kemal Atakay, Monokl, 2019. Agamben'in Benjamin'i Heidegger'le birlikte okuyan bu erken modernizm eleştirisini tartışmanın yeri burası değil. Ama yaklaşık otuz yıl sonra *Potansiyellikler*'de tarih meleğine yeniden döndüğünü belirtmek gerekir. Meleği bu kez bir melankoli figürü olarak değil, mutluluk imgesi açısından okuyan bu sonraki yazıda Benjamin'in "alıntı" (ve kurtarma) fikrindeki yıkıcı yan özellikle vurgulanmıştır. Geçmiş kurtarılamaz. Kurtarılan, henüz olmayan şeydir. "Walter Benjamin and the Demonic: Happiness and Historical Redemption", *Potentialities*, haz. ve çev. Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press, 1999, s. 138-59.

Olumlu yanıt, Rancière'inkidir. Klasik kurmacanın neden-sonuç bağlantılarını çiğneyen, zaman ve mekânı bir "rasgele an"[17] etrafında kuralsızca kat eden Sebald anlatılarının yeni bir kurmaca türü yaratıp yaratmadığı üzerine düşünüyordu. *Göçmenler*'de boya katmanlarını üst üste süren, sonra o katmanları kazıyarak çalışan ressam Max Aurac'ın atölyesinin, *Satürn'ün Halkaları*'nda Flaubert uzmanı Janine Dakyns'in üst üste yığılmış kâğıtlarla kaplı yazı masasının Sebald'in yazı tarzı hakkında bir fikir verdiğini söyler. Konudan konuya, yüzyıldan yüzyıla, bir yerden başka bir yere atlayan pasajları, arasözleri, dolambaçları ve sapmalarıyla durmadan genişleyen bu kurmaca topoğrafyası bütün düzensizliğiyle bir karşı-hafıza oluşturma işini üstlenmiştir. Sebald'in kurmaca yolculuklarının amacı bize yıkımın sonu gelmez tarihini hatırlatmak değil, gidenlerin ve geri gelmeyenlerin yıkım hikâyelerini bir kez daha anlatmak değil, yıkım çalışmasını rasyonel kılan anlam üretim sürecini sekteye uğratmak, insan deneyimleri arasında farklı bir ortaklık ağını dokumak, "belli bir yerde belli bir anda meydana gelen şeyin, aynı yerde başka bir anda, aynı anda başka bir yerde yahut başka anda başka bir yerde meydana gelen şeyle bağlantısı"nı kurmaktır. Sebald anlatısı sona varmak için eleyerek ilerleyen kurmacanın tersine, birbirinden kopuk deneyim ve bilgileri eşitlikçi bir yöntemle kat etmek için örümcek ağı gibi genişleyerek çalışır. Eski çağları, uzak kıtaları, yüzyıllar önce yapılmış bir resmi, kıyıda köşede kalmış bir bilimsel araştırmayı, bir köşede unutulup gitmiş bir almanağı, kimsenin uğramadığı bir kütüphanede tesadüfen karşımıza çıkan bir kitabı, yerel bir gazetede kaybolup gitmiş bir yazıyı, bir televizyon programında rastgeldiğimiz bir hayat hikâyesini, yitip gitmiş mitleri, hayatta olanların ve ölülerin, adı bilenenlerin ve bilinmeyenlerin hayat öykülerini bir rasgele an çevresinde kendi yörüngesine çeker. "Birbirine çok

17. Sebald'in "gezgin bilinç"inin okurda uyandırdığı "rasgelelik hissi"nden Kerem Eksen de söz etmişti: "W. G. Sebald: Anlatının Arka Sokakları", *K24*, 28 Ocak 2016.

uzak ama [bana] aynı silsileye aitmiş gibi görünen hadiseler arasında bağlantılar" oluşturarak ("All'estero") başka mekân ve zamanların, başka bilgi ve deneyimlerin, farklı yazı türlerinin, meseller in ve gezi anlatılarının, gerçek ve düşsel yolculukların, ölülerin ve yaşayanların eşit hakla yan yana durabildiği bir "kardeşlik alanı" oluşturur. Sebald'in yıkım vakayinamesini tersine çevirdiği noktanın bu anlatı yapısında olduğunu söyler Rancière. Anlatı bu dolambaçlı yapısı sayesinde, yok ederek ilerleyen yıkım faaliyetine karşı bir arada varoluşun zamanını geçirir. Dünya mallarından olabildiğince çok şeyi kurtaran bir kökten yataylık.[18] Kurmacayı yıkımın temsili olarak değil, karşıtı olarak kurmayı deneyen bir ortaklık ufku. "Karda silinmiş izleri" karda silinmiş başka izlere bağlayan bir kurmaca çabası.

Sebald'de ikisi de var. "Tekinsiz" ve "paçavra toplayıcısı". Anlatı halka halka genişleyen, eski çağlara ve uzak kıtalara ait yitip gitmiş hikâyeleri, yazı parçalarını, silik fotoğrafları kurguya çağıran yapısıyla geçmişin aktarılamazlığına direnir. Ama hiçbir zaman aktarılamayacak geçmiş de bu kurtarılamazlığıyla anlatının içinde hortlaksı bir arşive dönüşür. Sebald anlatılarının bir malumat deposuna dönüşmüş postmodern anlatılardan farkını da bu ikisini aynı anda barındırıyor olmasında aramak gerekir. Anlatı, o kurtarıcı çaba olmadığında bir tekinsizlik oyununa dönüşür. Kurtarma çabasından geriye daima bir tekinsiz artık kalacağını görmediğinde ise tasasız bir arşiv olmaktan öteye geçemez.

Tim Parks "tekinsiz tekrarlar"a dayanan Sebald anlatılarını okurken insanın bu tekrarların kendi kişisel hayatıyla kesiştiğini görmesinin de tekinsizliğinden söz etmişti. *Göçmenler*'in "Max Ferber"inde anlatıcının vapurla Saale Nehri'nden yukarı doğru giderken tanıştığı kadın kaptanla ilgili bölümü okurken ben de beklemediğim bir anda anlatının içine doğru çekildiğimi hissettim. Fevkalade düzgün Almancası, hafif Türkçe aksanıyla hem yaşa-

18. Jacques Rancière, "Kâğıttan Manzaralar", *Kurmacanın Kıyıları*, çev. Yunus Çetin, Metis, 2. basım, 2019, 115-36.

dığı hem de geldiği ülkeyi aynı sertlikte eleştiren bu kadın kaptanın kitapta kumlu bir fotoğrafı da var. Kadın gerçekten yaşadı mı, anlatıcıyla konuştu mu, o fotoğraf onun fotoğrafı mı, bilmiyoruz. Ama "Max Ferber"in o bölümünü okurken sanki karanlık bir hikâyeye karışmışım, kadının hikâyesi birazdan benimkine bağlanacakmış gibi o kumlu fotoğrafı tekrar tekrar incelerken buldum kendimi. Tekinsiz, çünkü eve daha yakın.

4

Sınır

~

"'Oğlum Hidayet, ülke bir haritaya benzer.'

'Kesikli, yani noktalı çizgiler neye benzer, Hikmet amca.'

'Noktalı çizgiler bir şeye benzemez. Noktalı çizgiler, sınır olarak, sınırlarımızda bulunur. Bütün sınırlar boyunca uzun binalar, çizgileri; noktalar da, bunların arasına yerleştirilmiş bulunan gözetleme kulelerini gösterir.'"

Tehlikeli Oyunlar

OĞUZ ATAY

MÜBADELE

Sınır üzerine yazılmış en çarpıcı öykülerden biri, yerin bir gecede aşılmaz bir sınırla ikiye ayrıldığı bir büyük bölünmenin ardından yazılmıştı. İngilizler Hindistan'ı terk etmişler, geride sadece sömürgeciye değil, birbirine karşı da bilenmiş topluluklardan oluşan bir ülke bırakmışlar, Hindistan 1947'de bir İngiliz avukatın dini çizgilere göre çizdiği bir sınırla ikiye ayrılmıştı. Bundan böyle Sih ve Hindular Hindistan'da, Müslümanlar Pakistan'da yaşayacaklardır. Tarihin bu en büyük zorunlu göçlerinden birinde on milyondan fazla insan yerinden edildi, bir milyondan fazla insan hayatını kaybetti. Urdu yazar Saadat Hasan Manto "Toba Tek Singh"i[1] bölünmeden yedi yıl sonra, şimdi Pakistan sınırlarında kalan Lahor'da yazdı.

Bir mübadele öyküsüdür "Toba Tek Singh". Öykü başladığında dışarıdakilerin mübadelesi tamamlanmış, sıra içerdekilerinkine gelmiştir. Önce hapishanelerdeki mahkûmlar değiştokuş edilmiş, iki üç yıl sonra her iki ülkenin resmi görevlilerinin katıldığı üst düzey toplantıların ardından sıra delilere gelmiştir. Pakistan tımarhanelerindeki Hindu ve Sih deliler Hindistan'a yollanacak, Hindistan tımarhanelerindeki Müslüman deliler Pakistan'a getirilecektir. Yer, Lahor'daki bir akıl hastanesidir. Hindu ve Sih deliler kamyonlara doldurulmuş, polis koruması eşliğinde sınır bölgesine getirilmiştir. Öykü adını, akıl hastanesinde herkesin doğup büyüdüğü köyün adıyla (Toba Tek Singh) çağırdığı Beşen Singh'ten alır. Singh'in merak ettiği tek şey köyünün, o köyün adıyla anıldı-

1. *Toba Tek Singh* içinde, çev. Arzu Çiftsüren, Zoomkitap, 2017, s. 13-21.

ğına göre kendisinin Hindistan'a mı yoksa Pakistan'a mı ait olduğudur.

Çarpıcı hikâyesini ("delilerin mübadelesi") neredeyse üslupsuz bir anlatımla, bir haberci diliyle anlatır Manto. Sınırdan haberler: Bir deli yıllardır aynı koğuşu paylaştığı arkadaşlarından ayrılacağı için ağlar. Bir başka deli olan bitenden habersiz çırılçıplak ortalarda dolaşır. Bir başkası bir gecede kendini Pakistanlı, sevdiği kızı Hindistanlı yapanlara küfreder. Dışarıdaki sesler ("Pakistan'a ölüm!", "Pakistan çok yaşa!") içeride de yankısını bulur. Bir deli kendini Cinnah, bir başkası Tara Singh ilan eder. Ama dışarıdakiler çılgınca kan dökerken, kendini Ulu Önder ilan eden deli başka delilere zarar vermesin diye bir hücreye kapatılır.

Bir deliliğe övgü öyküsü değildir "Toba Tek Singh", ama gerçeğin önemli bir parçası içeriden yükselen çatlak seslere tutunmuştur. Bir deli görevlilerden kaçıp tırmandığı ağaçta ne Pakistan'da ne Hindistan'da, "işte tam da bu ağacın üstünde" yaşamak istediğini haykırır. Bazıları delice akıl yürütür: Doğup büyüdükleri köy düne kadar Hindistan'dadır, şimdi Pakistan'da olduğu söyleniyordur. Ne malum belki yarın Hindistan'a geçecek, belki her ikisi de bir gün haritadan silinecektir. Eğer şimdi Hindistan'daysalar, Pakistan neresidir? Yok eğer Pakistan'daysalar, daha birkaç gün önce Hindistan'da yaşarken nasıl oluyor da Pakistan'da yaşar olmuşlardır? Hindistan-Pakistan, Pakistan-Hindistan derken kafayı iyice yiyen deliler olur.

Manto'nun kendisi de bir sınır ötesi yolculuğa zorlanmıştı. Doğup büyüdüğü Amritsar'ı terk edip Bombay'a[2] gelmiş, Bombay'da bıçaklar çekilince Lahor'a yerleşmiş, ne ayrıldığı ne de yerleştiği ülkenin yerlisi olabilmişti. Yazdıkları yüzünden Hindistan'da başı dertteydi, Pakistan'da da dertten kurtulmadı. Ayaklanmalar sırasındaki ölüseviciliği anlattığı "Buzdan da Soğuk" (1953) adlı öy-

2. Bombay'ın sömürgecilik tarihi boyunca defalarca değiştirilen adı, Manto'nun ölümünden kırk yıl sonra 1995'te, İngiltere'nin sömürgeci izini silmek amacıyla Hint tanrıçası Mumba'dan türetilerek Mumbai olarak değiştirildi.

küsü yüzünden Lahor'da müstehcenlik suçlamasıyla yargılandı.

Manto sınır araştırmalarını Lahor'a yerleştikten sonra da sürdürdü. Eğer Pencaplıyı Bengalliden, Bombaylıyı Lahor'ludan ayıran sınırın ne olduğunu anlayabilirsem, Hindu mahallelerini Müslüman mahallelerinden ayıran sınırın kalbine ulaşabilirsem, başka sınırları da anlayabilirim. Bir insanın neden et değil ot yediği için, neden koyu tenli, çekik gözlü ya da kırmızı saçlı olduğu için öldürüldüğünü anlayabilirim. Neden tımarhanede kendini Ulu Önder ilan eden deli hücreye kapatılırken, dışarıdaki çılgınların serbestçe dolaşabildiğini anlayabilirim. Manto öykülerinde bir zamanlar aynı ırmakta yıkanan, aynı okullara giden, aynı ağacın gölgesinde dinlenen, bir gecede birbirinin katiline dönüşen insanlar var. Hayatta kalabilmek için evden çıkarken yanlarına iki başlık birden alan, Müslüman mahallelerinde Müslüman, Hindu mahallelerinde Hindu takkesi takan insanlar var. Satın aldıkları kızın kendi dinlerinden olduğunu anlayınca sınır ihlali yaptıklarını anlayan, kızı geri götürüp para iadesi isteyen erkekler.

"Toba Tek Singh"i altmış küsur yıl sonra bugün hâlâ keskin kılan, yeni kurulan cemaate ikna olamamış, çünkü daha baştan dışarıda kalmış birinin gözünden yazılmış olmasıdır. Mübadele acılarını ironik bir bakışla anlatıyor olmasından çok, bu acıya makul bir açıklama bulamayan birinin gözünden yazılmış olması. "Bana yüz bin Hindu, bir o kadar Müslüman katledildi demeyin. Büyük trajedi iki yüz bin insanın öldürülmesi değil, bu büyük can kaybının boşuna yaşanmış olmasıdır."[3] En kısa Manto öyküsü ("Eylem Çağrısı") birkaç cümlelik bir vinyettir: "Mahalle ateşe verildiğinde her şey yanıp kül oldu. Geriye tek bir dükkân kaldı. Tabelada 'İnşaat malzemeleri satılır' yazıyordu."[4]

"Toba Tek Singh"de Beşen Singh'in dili, Hindistan'da konuşulan dillerle İngilizcenin iç içe geçtiği karmakarışık cümlelerden

3. "Bir 1947 Öyküsü", *Mottled Dawn* içinde, İng. çev. Khalid Hasan, Penguin, 1997, s. 120.

4. *Mottled Dawn* içinde, s. 150.

oluşan, bu dünyada artık anlaşılır olmaktan çıkmış bir uğultudur. Yazarın dili bazen delininkine yaklaşır. Öykünün uzak geleceğe bırakacağı sınır sorusunu Manto'da ancak bir deli sorabilir:

"Hocam, bu Pakistan da nedir?"

DEPLASMAN

Yalçın Küçük yıllar önce bir yazar mübadelesi önermişti: "Kemal Tahir'i sağcılara verelim, Peyami Safa'yı biz solcular alalım." Sonraki yıllarda sözlerinin bir kehanet içerdiğini de söyledi: "Şu anda Kemal Tahir ülkücülerin romancısı, Peyami'yi de biz okuyoruz." Değiştokuşun Cemil Meriç'li versiyonu da var. Oktay Akbal önerisi: "Kemal Tahir onların olsun, Cemil Meriç'i bize versinler." Amaç Tahir'den kurtulmak mı, Meriç'le bir ulusal koalisyon kurmak mı, söylenmiyor.

Bizim de kendimizi hayali değiştokuşlar yaparken bulduğumuz anlar yok değildir. İyi yazar, diye geçiririz içimizden, kalemi kuvvetli olan, bu mahallede zaten bilineni en çok adrese ulaştırabilendir. Oysa yazarı bir yerin beklentilerini en iyi karşılayan değil, yeri ayağımızın altından hafifçe, bazen şiddetle kaydıran, bir yerin gerçeğini en iyi savunandan çok, o gerçeği savunabilmek için bile oraya tam yerleşmeyen biri olarak görmek mübadele koşullarını toptan değiştirirdi. Bir ara Orhan Koçak karşı tarafa "zaptedilmesi zor" yazarları yollamaktan söz etmişti.[5] Biz zaptedemedik, sıkıysa siz zaptedin. Ama bu çağda her yazar, özellikle de artık hayatta olmayanlar bir biçimde zaptedilebilir. Karşı mahalleye illa birileri yollanacaksa, tamam zor zaptedilenlerden, yine de git-

5. "Birgün bir Fransız solcusu da kendi sağcısına şöyle diyebilecek midir: Beckett'ı mı istiyorsunuz, tuhaf, pekâlâ, alın onu, eğer zaptedebileceğinize inanıyorsanız alın. Ama ne olur şu Romain Rolland ile Henry Barbusse'ü de alın! Hatta Aragon'un romanlarını da!" Orhan Koçak, "Beckett Geçiyor", *Defter*, Aralık-Ocak 1987, sayı 2, s. 99.

tikleri yerde boş durmayacak olanlardan seçmek daha iyi olmaz mı?

Jean Genet buna baştan gönüllüydü. Kitaplarının yazdıklarını hemen sahiplenecek insanların değil, ona hazırlıksız yakalanacakların eline geçmesini istiyordu: "Kitabımın tutucu bankacıların eline geçmesini, köylü kulübelerine girmesini, polis memurlarının ya da kapıcıların... eline geçmesini isterdim."[6] Ona neden (argo değil de) iktidardakilerin diliyle yazdığı sorulmuştu. İktidarın dilini kendinize mal etmenizi "hizmetçilerin Hanım'ın elbiselerini sahiplenme biçimi"ne benzetebilir miyiz? Soruyu, düşmana söylenecek şeyi onun dilinde söylemek gerektiğini söyleyerek cevaplar Genet: "Beni işitmeliydiler." Kendisini Siyahlara yakın hissetmesine rağmen edebiyatın Siyahlara hizmet etmesi gerektiğini hiç savunmadı. Sömürgeciliğe karşı mücadelenin Siyahlar için bir tiyatro oyunundan (örneğin kendi *Zenciler*'inden), hizmetçiler sendikasının hizmetçiler için bir tiyatro oyunundan (örneğin kendi *Hizmetçiler*'inden) daha çok şey yaptığını söyledi. Benim yapmak istediğim "Siyahların ve tüm yabancılaşmış insanların duyuramadıkları derin bir sesi duyurmaya" çalışmaktır.[7] Bu sesin (onu hemen sahiplenenlerin değil) ona hazırlıksız yakalananların odalarına girmesini istiyordu. Genet'den koalisyon ortağı olmaz. Filistinlilerin toprak mücadelesini desteklediğini biliyoruz, "Filistinlilerin bir başka ulus gibi bir ulus haline gelecekleri gün, artık orada olmayacağını" söylediğini de: "Sanırım bu noktada onlara ihanet edeceğim. Bunu bilmiyorlar."[8]

Yazmak kendi evinde değil, deplasmanda yazmaktır. Tamam bir yere kolay kolay yerleşmeyenleri yollayalım, gittikleri yerde hır çıkaranları, ama aynı zamanda deplasmanda yazmaya alışık, okursuzluğa dirençli, seslerini hemen sahiplenmeyeceklere duyuracak kadar güçlü olanları. İlla bir değiştokuş olacaksa, bu mahal-

6. Jean Genet, "Piçlik, İhanet, Toplumun Reddi ve Yazı", *Açık Düşman*, çev. Sosi Dolanoğlu, Metis, 1994, s. 19.

7. Genet, *a.g.y.*, s. 24. 8. *A.g.y.*, s. 163.

leye zor kabul edilmiş bir Bilge Karasu'yu, Leylâ Erbil'i, Vüs'at O. Bener'i yollasak, buranın yerlileri olacaklarına karşı yakanın yersizleri olsalar fena mı olur? Oğuz Atay burada bir tutunamayanlar kulübü işleteceğine tehlikeli oyunlarını karşı mahallede oynasa fena mı olur?

5

Uzun Yürüyüş, Eksik Halk

Tepetaklak İlerlemek

~

"... bugün bu dünyada bir yer bulamayıp gezinip duranlar, tüm o göçenler, kıtaları aşmak için yola koyulanlar, şu hiçbir yerde duramayıp öteye beriye kendini vuranlar, bir yerde kalmak, yerleşmek isteyip de vardıkları yerlerden ertesi günü kaçarcasına ayrılanlar, bütün o gezmek istemeyen gezginler, aldıkları yolları bir yük gibi taşıyanlar, evsiz barksızlar, yeri yurdu olmayanlar..."

Gençlik Düşü
AYHAN GEÇGİN

ÇIKMAZ

Bugün "yer" üzerine kurulabilecek cümleyi yüzyıl önce Kafka kurmuştu. Dünyada sığınılacak tek bir delik yok artık. *Babaya Mektup*'ta ortaya serilmiş dünya haritasının üstüne boydan boya uzanmıştır baba. Oğul kaçacak yer arar, ama haritada yer kalmamıştır. *Babaya Mektup*'un bu ölçüsüzce büyütülmüş Oidipus'unun bizi Kafka'nın yapıtına götürebilecek girişlerden biri olduğunu söyler Deleuze-Guattari.[1] Baktığı her yerde bir baba vekili gören bir psikanalitik yorumdan çok, babayı sadece baba olarak değil, babanın kendisinin de kaçamadığı devasa bir aygıt olarak ele almayı öneriyorlardı. Dünya haritasına yansıtılmış dev baba fotoğrafı bir aile üçgeninden çok, üçgenin içinde hareket eden başka üçgenleri de görünür kıldığı, babanın yasasının patronun, müdürün, yargıcın yasalarıyla iç içe geçtiğini gösterdiği için çarpıcıdır. Taşradan kente yerleşen Çek Yahudisi baba burjuva düzenine boyun eğmiş, şimdi oğulu da boyun eğmeye zorluyordur. Onu mağazayla ilgilenmediği için suçluyor, işe ayırması gereken zamanda boş işlerle ("yazmak") uğraştığı için yargılıyor, "Kafka'lara özgü o yaşam, ticaret ve ele geçirme istemi"nden vazgeçtiği için ölüme mahkûm ediyordur.

Deleuze'de "kaçış çizgisi" kavramının erken formülasyonlarından biri de burada karşımıza çıkar. Sorun babadan özgürleşmekten çok, babanın kendisinin de çıkış bulamadığı bir dünyada bir çıkış yolu bulmaktır. Sadece babaevinden kurtulmak için değil,

1. Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, çev. Özgür Uçkan-Işık Ergüden, YKY, 2000, s. 15-20.

babaeviyle bütünleşmiş bütün bir temsil sisteminin dışına çıkmak, "sesin uğuldamaktan başka bir şey yapmadığı bölge"ye ulaşabilmek için bir böceğe dönüşmüştür Gregor Samsa. *Ausweg* – çıkış yolu: Kafka'nın "Akademi İçin Bir Rapor"unda Altın Sahili'nde avlanıp kafese kapatılan, kurtulabilmek için ne maymun ne insan olduğu bir bölgeye adım atan Kızıl Peter'in sözcüğü: "Hayır, özgürlük değildi benim istediğim, yalnızca bir çıkış yoluydu; sağa mı olur, sola mı, nereye olursa; başka bir istek üzerinde durmuyordum; ama çıkış yolu bir aldanıştan başka bir şey değilmiş, kabulümdü. İstediğim şey büyük sayılmazdı, yaşadığım düş kırıklığı da ondan büyük olmayacaktı. İlerlemeli, ilerlemeliydim." Sonun önceden kestirilemeyeceği bir deneysel çıkış arayışı: "Sorun, kesinlikle özgür olmak değil, ama bir çıkış, bir giriş, bir kenar, bir geçit, bir bitişme noktası vb bulmaktır."[2] Yine Kafka, bu kez "Yola Çıkış"tan: "Buradan uzağa işte, buradan uzağa, hep uzağa buradan, ancak böylelikle hedefime varabilirim."[3]

Çıkışsızlığın Kafka'sını bir "kaçış çizgisi" Kafka'sı olarak yeniden yaratmıştı *Minör Bir Edebiyat İçin*'in yazarları. Edebiyatı daha baştan çıkış fikriyle buluşturan okumalardan ayrılan bir Kafka siyaseti: Yazarın işi Tarih'e çoktan kayıtlı çıkışı göstermek, labirentte yeri çoktan işaretlenmiş, ufukta er ya da geç belirecek garantili çıkışa işaret etmek değil, bu çıkışsız haritada "başarı şansı pek düşük kaçış denemeleri"nin (*Babaya Mektup*) kendisini bir keşif arayışına dönüştürmektir. Yazmak darboğazda yazmaktır. Çıkışı çıkışsızlıktan, ufuğu ufuksuzluktan, imkânı imkânsızlıktan yaratmaktır. Yazmak tepetaklak ilerlemektir.

2. Franz Kafka, "Akademi İçin Bir Rapor", *Hikâyeler*, çev. Kâmuran Şipal, Cem, 8. basım, 2005, s. 113.

3. Franz Kafka, "Yola Çıkış", *Bir Savaşın Tasviri*, çev. Kâmuran Şipal, Cem, 7. basım, 2004, s. 108.

KAPAN

İlk dört romanını "yer", "arayış" ve "çıkış" problemlerine adadı Ayhan Geçgin.[4] *Kenarda*'da insana hiçbir açıklık sunmayan bir "kara hapishanesi"nden, bir "çıkışsız kent"ten, bir "kapan"dan, kapanın "çıkışsız koridorları"ndan söz etti. *Gençlik Düşü*'nde bir "ölüm kampı", "dipsiz kuyulardan oluşmuş bir labirent", "uğultulu, gürültülü, homurtulu, pis kokulu, çalışan, işleyen, acımasız çarkları dönen, yıkım üreten bir fabrika" vardı. Şu cümle *Gençlik Düşü*'nden: "Arayış önemlidir, ama arayıştan da önemlisi, en önemlisi bir çıkışı bulmaktır. Yaşamda bir yere doğru çıkmaktır. Yaşamı bir yere, bir yöne doğru açmak, bir yaşam yaratmaktır." Şu *Son Adım*'dan: "Niçin yok, niçin olmasın? Dünya – bu dünya, seninki değil – hâlâ geniş bir yer değil mi? Üzerinde hâlâ herkes için bir yer yok mu?" Şu *Uzun Yürüyüş*'ten: "Bir yol, bir çıkış yolu arıyorum, dedi kendi kendine." Yine *Uzun Yürüyüş*: "Bir yer sorunu bu. Daha doğrusu, belki bir yersizlik sorunu. Bu kötü sonsuzluk şöyle diyordu: Bir yer yok. Bu yersizlikle seni buraya kımıldamazca mahkûm ettim. İşte bu soyut şimdinin içinden, diye düşündü, bu kötü sonsuzluğun içinden somut bir yeri çekip çıkaracağım, bu uğursuz boşluğun üzerinde gerekirse bir toprak yeşerteceğim, canlı bir zamanı ellerimle kazıp ortaya çıkaracağım." *Son Adım*: "Çıkışsızlığın içinde bir yol beliriyor olabilir mi?"

Dünyadan Çıkış Yolları:[5] *Gençlik Düşü*'nde geçer: "Dünyanın dışında. Evet, dünyanın bir dışı olmalıydı. İnsan dünyanın içinde bu dışarıyı taşıyarak da dolaşabilirdi." Şu da "Günler, Parçalar"dan:[6] "İnsan dünyanın dışına nasıl çıkar? Böyle bölük pör-

4. *Kenarda* (Metis, 2003, 3. basım, 2016), *Gençlik Düşü* (Metis, 2006, 3. basım, 2017), *Son Adım* (Metis, 2011, 5. basım, 2019), *Uzun Yürüyüş* (Metis, 2015, 3. basım, 2017).

5. Sami Baydar'ın 1990'da şiir ve fragmanlarını topladığı kitabının adı *Dünyadan Çıkış Yolları* (Cumartesi).

çük, kaygılarla dolu, kaçırılmış değil, kısa süreliğine alıkonulmuş küçük zamanlarla değil, büsbütün, tümüyle nasıl çıkar?"

Bir kır ya da şehir manzarasının içinde yürüyen figürleri daha önce de görmüştük. Modern dünyanın yalnız gezenleri dünyanın farklı bölgelerinde kimi biraz erken, kimi daha geç, birbirinden haberli ya da habersiz yürüyorlardı. Rousseau'nun *Yalnız Gezenin Düşleri*'nde Paris civarındaki çayırlar, tepeler ve vadilerde tek başına düş kurabileceği ıssız sığınaklar arıyordu. Dostoyevski'nin *Beyaz Geceler*'inde St. Petersburg'un yabancı göğünün altında başı eğik bir gölge gibi dolaşıyordu. Robert Walser'ın *Gezinti*'sinde adını bilmediğimiz bir kenti çevreleyen kır yollarında fabrikalar, malikâneler, yük trenleri arasında yürüyordu. Fernando Pessoa'nın *Huzursuzluğun Kitabı*'nda Lizbon'da herkesin uykuya hazırlandığı saatlerde kendini düşten yapılmış bir varlığa dönüştürme arzusuyla geziniyordu. Baudelaire'in *Paris Sıkıntısı*'nda Paris bulvarlarında bir kalabalık selinin içinde sürükleniyordu. Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ında bu kez İstanbul sokaklarında bir türlü ulaşamadığı bir O'nun peşinde daireler çiziyor, Bilge Karasu'nun *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda Bizans topraklarında ömrünün yarım kalmış sorularına cevap arayarak Aventinus'un eteğine tırmanıyor, J. M. Coetzee'nin *Michael K*'sında Cape Town'da tel örgüleri, askeri konvoyları, polis kontrollerini aşıp Prince Albert yaylasına doğru yürüyordu. W. G. Sebald'ın *Satürn'ün Halkaları*'nda İngiltere'in uçsuz bucaksız Suffolk düzlüklerinde savaşlar, göçler, kıyımlar yüzünden ıssız bir boşluğa dönüşmüş kasabalar, sulara gömülmüş yel değirmenleri, terk edilmiş malikâneler arasında geziniyordu.

Sadece şairler ya da romancılar da değil. Benjamin düşüncenin rotasını bu rastlantılara açık yürüyüşten çıkartmıştı. Benjamin'in *flaneur*'ü pasajlar, yeraltı geçitleri, büyük mağazalar, eski fabrika binaları ve barikatlardan oluşmuş bir on dokuzuncu yüzyıl kent

6. Ayhan Geçgin, "Günler, Parçalar", *Tefrika, İki Bin On Beş*, 2015, İletişim, s. 95-100.

peyzajında –on üç yıl boyunca bine yakın kaynaktan toplanan sayısız alıntı, yüzlerce not, onlarca taslak arasında– kapitalizmi bir kolektif rüyaya dönüştüren kök imgeleri arıyordu. Bu pusulasız gezintiyi bir politik eyleme dönüştürmek isteyenler de oldu. Guy Debord'un *dérive*'i "durumcu" bir amaç uğruna kentin arka sokaklarında, ıssız meydanlarında, dar geçitlerinde amaçsızca sürükleniyordu.[7]

Sonra Geçgin'inkiler geldi. Geçgin'in yalnızgezeni *Kenarda*'da İstanbul'un bir zamanlar büyük deri fabrikalarının yükseldiği bir kenar mahallesinde bir hayalet gibi dolaşıyordu. *Gençlik Düşü*'nde Ankara'da ucuz oteller, pavyonlar ve sabahçı kahvelerinin sıralandığı sokaklarda, inşa halindeki semtlerde, kaleye tırmanan yolda olağanüstü bir geleceğin işaretlerini arayarak yürüyordu. *Son Adım*'da önce İstanbul'un Küçükçekmece sahilinde, sonra Eskişehir'de Porsuk çayının kenarında, bir Ege tatil kasabasında, nihayet Dersim'in boşaltılmış bir köyünde, bir zamanlar ev olan taş, tuğla, kalas yığınları arasında dolaşırken gördük onu. Yürüyüşü başlığa taşıyan *Uzun Yürüyüş* hepsinden sonra geldi. Geçgin'in yürüyen figürü bu kez olmayan bir merkezin çevresinde çemberler çizmek yerine düz bir çizgi boyunca ilerliyordu. Önce çıkışsız kentin çıkışını ararken, sonra otoban kenarlarında, kurumuş dere yataklarında, dar keçi yollarında, başında çöpten bulduğu pembe şapkası, elinde ağaç dalından asası, yürümekten büyümüş ayaklarıyla ilerlerken gördük onu. Romanın sonunda, tepesinde dönen askeri helikopterlerden gizlenerek zirveleri karla kaplı bir dağa tırmanıyordu.

Daha başlığıyla okurunu güçlü bir çağrışım akıntısının ortasına bıraktı *Uzun Yürüyüş*. Tarih boyunca kavimlerin açlıktan, kuraklıktan, kıyımdan kaçmak için dağları, çölleri, denizleri aşarak gerçekleştirdikleri göçler. Çin komünistlerinin kaçışı bir çıkış arayışına dönüştüren binlerce kilometrelik Uzun Yürüyüş'ü. Savaştan

7. Guy Debord, "Theory of the Dérive" (1958), *Situationist International Anthology*, haz. ve çev. Ken Knabb, Bureau of Public Secrets, 1981, s. 50-54.

kaçan insanların otobüslerle, teknelerle, yayan gerçekleştirdikleri uzun yürüyüşler. Göçmen kuşların, balıkların, antilopların yeni yaşam alanları bulmak için gerçekleştirdikleri büyük göçler. Bu çağrışım alanına, bütün bunları bir kaçış çizgisi boyunca yapılmış uzun yürüyüşler olarak nitelendiren Deleuze'ü de ekleyelim: "Tarihin büyük coğrafi serüvenleri hep kaçış çizgileridir, yani tekneyle, atla veya yürüyerek yapılan uzun yürüyüşlerdir: çölde Yahudilerin serüveni, Akdeniz'i geçen Vandal Genserik'in serüveni, stepler boyunca yol alan göçebelerin serüveni, Çinlilerin uzun yürüyüşü – bunların hepsi birer kaçış çizgisi üzerinde yaratılırlar, şüphesiz bu düş kurulduğundan veya görüldüğünden dolayı değil, ama orada gerçek çizildiğinden ve bir dayanıklılık planı kurulduğundan dolayı. Kaçmak, ama kaçarken başka bir silah bulmak."[8]

Kafka'nın uzaklaşmanın kendisini hedefe dönüştüren "yola çıkış" denemesinin yanına bir başka güçlü çağrışımı, Nietzsche'den gelen bir ikinci keşif hattını, yurdunu terk edip dağlara çıkan, şiddetli rüzgârlar ve yakıcı bir güneşle baş başa kaldıktan, derelerin, ağaçların, hayvanların sesine kulak verdikten sonra yoldaşlar edinmek için aşağıya inen Zerdüşt'ün uzun yürüyüşünü de yazalım: "Yolları yollara sormayı ve denemeyi sevdim hep. Bir sorma ve denemeydi benim tüm yürüyüşüm." Yine *Böyle Söyledi Zerdüşt*'ten: "En yüksek dağımın önünde ve en uzun gezintimin başındayım şimdi." "Artık sevemediğin yerin, önünden geçip gitmeli!" "Çünkü, yürüyebilen her şey; bu uzun yoldan ileriye doğru yürümek zorundadır bir kez daha!"[9]

8. Gilles Deleuze-Claire Parnet, *Diyaloglar*, çev. Ali Akay, Bağlam, 1990, s. 183.

9. Friedrich Nietzsche, *Böyle Söyledi Zerdüşt*, çev. Mustafa Tüzel, İş Bankası Kültür Yayınları, 2. basım, 2004, alıntılar sırasıyla s. 175, 204, 180, 174, 223-24.

KAÇIŞ ÇİZGİSİ

"Kaçış çizgisi" kavramının ardında, devrimci olanağın kapitalist sistemin içsel çatışmalarından çok, her şeyi kendi içine çeken bir denetim aygıtından, despotik bir özdeşlik düzeninden hep daha uzağa yönelen yaratıcı kaçış hareketlerinde saklı olduğu düşüncesi vardı. Kaçış derken dünyadan vazgeçmekten ya da bir sığınak arayışından değil ("bir kaçış çizgisi, evet, ama kesinlikle bir sığınak değil"), etkin bir eylemden ("kaçmaktan daha eylem dolu bir şey olamaz"), yeni dünyalar yaratan olumlu bir eylemden ("yalnızca kırık uzun bir çizgiyle dünyalar bulunabilir"), yeni bir silah arayışından ("yeni silahlar kaçış çizgilerinde yaratılır"), yerleşik imparatorluklar karşısında göçebelerin yaptığına benzer, bazen olduğu yerden kımıldamadan çizilen kaçış çizgilerinden söz ediyordu Deleuze-Guattari.[10] Yekpare bölünmeler arasındaki katı karşıtlıkların karşısına boruda sızıntıya yol açabilecek moleküler çatlakları, sonun önceden kestirilemediği bir firari hattı çıkarıyorlardı. Düşünceyi başka dünyalara açmak için evin konforlu çatısının dışına çık. Sadece istemediğin şeyden kurtulmak için değil, istediğine sahip olmak için de seni oraya çivileyen ne varsa geride bırak. Geçmişin ölü kabuğuna saplanmanın yerine etkin bir unutuşu, belleğin yerine deneyi geçir.[11] Verili bir yer işgal etmektense bir yer yarat-

10. Parantez içindeki alıntılar sırasıyla Deleuze-Guattari, *Kafka*, s. 61, Deleuze-Parnet, *Diyaloglar*, s. 59 ve Deleuze-Guattari, *A Thousand Plateaus*, İng. çev. Brian Massumi, Bloomsbury, 1988, s. 239.

11. "Bellek kültürü"nün yerine "etkin bir unutma"yı önerir Deleuze: "Etkin kuvvet olarak unutma, kendi hesabına herhangi bir şeyle işini bitirme gücüdür. O halde bu tür unutma, bizi bağlayan geçmişe, bizi bu geçmişe bağlayan şeye, onu geliştirmek için bile olsa, daha ileri götürmek için bile olsa saplanıp kalmanın karşısında yer alır. Öyleyse, biri bir çeşit tepkisel hareketsizlik kuvveti, diğeri ise olumlu bir unutma kuvveti olan iki unutma biçimi ayırt ettiğimizde, devrimci unutmanın, yani sözünü ettiğim unutmanın ikinci unutma olduğu açık: gerçek bir etkinliği kuran ya da gerçek politik etkinliklerin parçası olabilecek şey odur", Deleuze, *Issız Ada ve Diğer Metinler*, haz. David Lapoujade, çev. Ferhat Taylan-Ha-

mayı dene. Köstebek gibi tüneller kaz. Daha iyisi, yeni bir ufka doğru yılankavi bir kaçışla uzaklaş.[12]

"Kaçış çizgisi" tepkinin tarihinin (Nietzsche'nin "olumsuz değer"lerinin) uzağına doğru bir çizgi çizmeyi içerir. Bir kavganın etkin değil, tepkisel bir eyleme dönüşmesinde bir nöbet değiştirme arzusu, yerleşik değerleri bu kez kendisi için isteyenleri görüyordu Nietzsche. "İnsan yalnızca dünyanın üzücü tarafında oturur," der *Nietzsche ve Felsefe*'de Deleuze, "dünyaya dair yalnızca kendisini kateden ve oluşturan tepkisel-oluşu anlar. Bu yüzden insanın tarihi aynı zamanda nihilizmin, olumsuzlamanın ve tepkinin tarihidir." Etkin bir kaçış çizgisi çizmek mutsuz tutkunun, içselleştirilmiş acının, tahammülün, hınç ve vicdan azabının dokuduğu zehirli Nietzsche bölgesinin uzağına doğru canlı bir çizgi çizmektir: "Olumlama güçlerine dek yükselmeyen, kendini yalnızca olumsuzun çalışmasına bırakan bir etkinlik başarısızlığa mahkûmdur."[13]

Ayhan Geçgin okurları olumsuz yaşamın ("hiçlik"in, "yaşam yokluğu"nun, geçmişin "ölü kabuk"unun) romanlarında sık sık karşımıza çıktığını fark etmişlerdir. "Belki tüm bu olumsuz yaşam dediğim, beni oyup duran bu yaşam yokluğunda," der anlatıcı *Gençlik Düşü*'nde, "bu çalkalanıp duran kara parçası, bu yamyamca didişmenin şiddeti" diye yazar, "binlerce duygudan, nefretten,

---

kan Yücefer, Bağlam, 2009, s. 427-28. Bu Nietzsche'ci unutma Foucault'da da yankılanır: "Düşünüm değil, ama unutma, çelişki değil, silen itiraz; uyanık, aklı başında bir unutma – henüz gelmemiş bir güne saf açılış." Michel Foucault ve Maurice Blanchot, *Maurice Blanchot, Dışarının Düşüncesi, Hayalimdeki Michel Foucault*, çev. Ayşe Meral, Kabalcı, 2005, s. 21-55.

12. Toprağı aşındıran, tüneller kazan köstebeği "kapatma toplumları"nın, kayıp giden yılanı "denetim toplumları"nın hayvanı olarak nitelendirir Deleuze. "İçinde yaşadığımız rejimde [...] bir hayvandan diğerine, köstebekten yılana geçtik." "Bir yılanın kıvrımları bir köstebeğin açtığı deliklerden çok daha karmaşıktır", *Müzakereler*, çev. İnci Uysal, Norgunk, 2006, s. 190-93.

13. Bir baskıcı kuvvet tarafından dışarı çıkması engellenen içgüdülerin içeriye dönmesinden, içselleştirilerek vicdan azabına dönüştürülmesinden söz ediyordur Deleuze. *Nietzsche ve Felsefe*, çev. Ferhat Taylan, Norgunk, 2010, s. 248, 215 ve 165.

öfkeden, hınçtan, kaygıdan, umuttan, düşlemelerden oluşmuş aç duygular yumağı"ndan söz eder: "insan artığı yaşamlar, canlı ölülerin mezar çukuru, ölüyü diri tutan tutkularıyla –nefret, hınç, korku– canavarlarını büyüten, birbirleri üstüne salan, birbirlerini boğazlamalarını isteyen, izleyen, onların kanları, teri, ahları, çığlıkları, akılları, ruhları, yalvarmalarıyla beslenen kara bataklık."

"Kara bataklık"ın dışına doğru bir çizgi çizme isteği daha ilk kitapta (*Kenarda*) belirmişti: "Gitmek istiyordu. Cümle haline gelen buydu. Gitmek, terk etmek, bırakmak istiyordu. Bu bir çağrıydı, kendisine ait olmayan güçlü bir arzuydu. Her yerden yükseliyordu, topraktan, otlardan, yapraklardan, ağaç gövdelerinden yükseliyordu, polenlerle üzerine dökülüyordu, sanki onların arzusu şimdi, burada onda dile geliyordu, rüzgârın esişi gitmeyi fısıldıyordu ama neden rüzgâr böyle essin, bir ot neden gitmek istesin, bir ağaç gövdesi neden bu arzuyla yarılsın bilmiyordu, onu çağıran neydi, bu çağrı nereden geliyordu bilmiyordu, neden gitmek istediğini de bilmiyordu ama gitmek, çekip gitmek istiyordu. Bu bir arzu olduğu kadar bir buyruk gibiydi de, sanki bir şey ona buyuruyordu, içinden arzu olarak yükseldiği gibi dışından da ona bir buyruk olarak geliyordu; yalnızca gitmeyi arzulamıyordu ama aynı zamanda gitmeliydi de. Bu bir zorunluluktu. Bir şeyi görür gibi oluyor, bir şeye yaklaşıyordu. Otların hafif hafif salınışında bir şey beliriyor, kuşların ötüşünde bir şey çınlıyordu. Kentin uğultulu ufkunda ince bir çatlak belirmişti, ezme, öğütme makinesinin kabloları boyunca uzuyor, büyüyordu. Buzdaki bir çatlak gibi kentin belirsiz, sisli, kara zemininde yayılıyor, şimdi tam buradan geçip öteye sürüp gidiyordu."

Geçgin'in dört romanında da ısrarla tekrarlanan bir düşünce var. Yaşam bir "ölü kabuk"a (*Kenarda*), bir "boş kabuk"a (*Gençlik Düşü*), "aşınmış bir kabuk, içi boş bir kavkı"ya (*Son Adım*), "boş, kuru bir kabuk"a (*Son Adım*) dönüşmüştür. Ama ölü kabuğun içinde "inatçı, süregelen, arayan, koklayan, tırnaklarıyla eşeleyen" yaşam olanakları kımıldıyordur. Romanını, insanın yeryüzüne diktiği ikinci doğanın, "taş kesilmiş çöl"ün içinde nefes almaya de-

vam eden bu canlı doğayı araştırmaya adamış gibidir Geçgin. Bunun bir etkin unutma ("belleğin ölü kabuğunda bir tünel açma") çabası olduğu fikri de yine ilk kitapta karşımıza çıkar: "Ama gitmek sıyrılmak, geride bırakmaktır. Savunmasız, çıplak, yaşayan varlığını ölü kabuktan sıyırmaktır. Ölü kabuğu atmak, geride bırakmaktır [...] Ölü kabuk geçmiş değildir. Geçmişin de bir ölü kabuğu vardır, üstelik bu ölü kabuk da gelişir, kalınlaşır, tıpkı yaşayan her şey gibi büyür. Geçmiş kabuğun içinde canlıdır, nefes alır, bitmiş değildir, olmayı sürdürür, durmaksızın yeniden olur. Her anımsama ölü kabuğu soyma girişimidir, orada canlı olanı, yaşayanı, nefes alanı ele geçirme girişimi, hapsolmuş olanı salıverme çabasıdır. Belleğin kalınlaşan ölü kabuğunda bir tünel açmaya çalışmaktır. Böylece yalnızca geçmiş değil zamanın kendisi de orada öz varlığını serebilsin; kendini ölü olandan, ölü bir yılan gibi katılaşandan kurtarsın, her şeyi bir kez daha geri çağırsın, böylece orada yeniden yenileyici gücüne, özü olan unutuşun, durmaksızın kendini kendi üzerinde katlayışının sonsuz oyununa katılabilsin..."

Boş kabuğun içinde direnen şeyi, insanın içinde bir buyruk gibi yükselen inatçı çağrıyı tek kelimeyle ifade etsek belki "arzu" diyebilirdik. Ama Geçgin'de bir arzudan söz edeceksek eğer, bunun aile romansına özgü bir arzudan çok, bir "ay tedirginliği"yle (*Kenarda*) tanımlanmış, medceziri andıran bir doğa olayı olduğunu söylemek gerekir. İnsanı yeryüzündeki diğer canlılardan ayıran değil, tersine oraya yerleştiren, ona yeryüzüne fırlatılmış olduğunu değil, onun bir parçası olduğunu hatırlatan bir dirimsellik. Deniz nasıl kabarırsa öyle kabaran, bir su kütlesi gibi kımıldayan, kabına sığmayan şey. "Taş kesilmiş çöl"ün içinde birden beliren "denizin çağrısı". Yokluğun içinde "damarları zorlayarak, toprağı zorlayarak, havayı tutuşturarak" (*Gençlik Düşü*) beliren şey. "Bu akan, kabaran, çekilen, titreyen, salınan deniz" (*Gençlik Düşü*). "Kımıldayan, elektriklenen, kıvılcımlar çaktıran yoğun sıvı" (*Kenarda*). "Damarlarındaki kanın sana aktığını, sana varolduğunu duyuran o tuhaf, gizemli güç" (*Gençlik Düşü*). "Bedeninde kan gibi dolaşan, çeperlere baskı yapan bir şey" (*Son Adım*). "Kuyruk soku-

mundan ensene kadar yükselen bir titremeyle kendini hissettiren güç" (*Son Adım*). "Karanlıkta bir nabız gibi atan şey, bir titreşim, evrenin başlangıcı da olabilecek, tüm sonlarla tüm başları iç içe geçiren küçük, ölümsüz tohum, bir incir çekirdeği" (*Son Adım*). "Kendi ölü rahmi içinde kıpırdayan, yavaşça kabuğa doğru yol alan, henüz varolmamış bir yaban varlık" (*Kenarda*). "Gelip beni dolduran, kabartan, zorlayan, inat eden, direnen" şey (*Kenarda*). Geçgin'in yazının kendisini de bu geniş kabarmanın, buzun üzerinde ince çatlaklar oluşturan bu büyük taşkınlığın, onca kayıptan sonra insana yeniden başlama gücü veren bu ilksel denizin, "sudan karaya, karadan kâğıdın sayfasına doğru katlanan [bu] dalga"nın (*Gençlik Düşü*) bir parçası olarak görmek istediği anlaşılıyor.

İlk iki kitap (*Kenarda* ve *Gençlik Düşü*) bir medcezir ritmiyle yazılmıştı. Su yatağına sığamayıp kabarıyor, çepere baskı yapıyor, bendini yıkmak istiyor, toprağı aşındırıyor, sonra yitik yatağına geri çekiliyordu. Yay durmadan gerilip boşalıyor, Geçgin'in gezgini "kaçınılması olanaksız bir döngü boyunca" yürüyor, adımlar "bitimsiz bir kovalamaca" içinde silinip yeniden çiziliyordu. *Uzun Yürüyüş* bu "dairesel hareket"i[14] kırma, bu kez düz bir çizgi boyunca dosdoğru ilerleme arzusunun ürünüdür: "Ama bıkmıştı artık çemberler çizmekten, dönen, geri gelip duran şeylerden. Şimdi yolu izleyeceğim, dedi kendi kendine, dümdüz gideceğim. Benim hicretim artık başlıyor."

Kafka'nın *Ausweg*'i, bir "tepetaklak ilerleme": "Ama geriye bakmak yok, geride kalmış şeyleri düşünmek yok artık, dedi ye-

14. Orhan Koçak aylağın arayışının "döngüsel, dairevi niteliği"nden söz etmişti. Lukács ve Bloch'un arayış romanları için sundukları kuramsal çerçevenin bu romanlarını anlamakta yetersiz kaldığından söz ediyordu. İki kuramcı da romanı "arayış" fikriyle tanımlamalarına rağmen, arayışı tarihsel yönü olan doğrusal bir yolculuk olarak ele aldıklarından, roman kahramanının hedeften sürekli kayan arzusunu ("arzunun dolambaçları"), ne hedeflerin ne de yolların belirlenmiş olduğu bir dünyadaki bu aylak arayışı anlamakta yetersiz kalır. "Bloch ve Lukács'ta 'Sanatçı Romanı': *Aylak Adam* ve Ayhan Geçgin'in Romanlarına Giriş", *Duvar*, sayı 8, Mayıs-Haziran 2013, s. 1-9. Ayrıca bkz. *Tehlikeli Dönüşler*, Metis, 2017, s. 26-34.

niden, bir amacım var benim, dosdoğru gitmek. Tek düşünmem gereken bu; ileriye gitmek, çizginin sonuna varmak, belki çizginin sonundan, eğer varsa, öteki tarafa çıkmak."

DÜŞÜNCE DENEYİ

Geçgin'in romanlarına uygun girişi ararken Deleuze'e uğramamın nedeni, Geçgin'in kendisinin de oraya çoktan uğramış olması. *Gençlik Düşü*'nde adı geçen birkaç yazardan biridir Deleuze (diğerleri arasında Kafka ve Nietzsche de var). Romanın "Bozkır Kentinde" başlıklı bölümünde, üniversitede felsefe okuyan iki gencin (biri anlatının yazarına dönüşecektir) Deleuze okuyup tartıştıkları bir sahne var. Deleuze-Guattari'nin *Felsefe Nedir?*'i ilk okumada onlara kapalı kalmış, kitapta anlatılmak isteneni ancak uzun tartışmalardan sonra anlamışlardır. "Anlama" denen şeyin ne olduğunu da: "Anlamak dönüşmektir, başka bir şeye dönüşmektir. Birini ya da bir şeyi anlamak ama ona katılmamak gibi dışarıdan bir konum yoktur. Anlamak, birini, bir şeyi, bir hayvan, bir bitki ya da kaya parçasını ona dönüşmektir, bedensel olarak, kanda, sinirlerde, kaslarda, ondan bir parçanın içinde büyümesidir. Sen ya da o olduğun oranda, belki artık ne sen ne de o olan bir yere doğru gitmektir, anladığından dahi başka bir şeye dönüşmektir."[15]

Anlamanın kişiyi Ben demekten vazgeçirebilecek bir harekete maruz kalması olduğunu söylüyordur *Felsefe Nedir?*'in yazarları. Seni anlıyorum, ama ben benim, sen de sensin tarzı bir duygudaşlığın yerine bir başkalaşmayı ("ne sen ne de o olan bir yere doğru gitme") koyan bu anlama anlayışında bir yaratıcılık çağrısı duymuş gibidir *Gençlik Düşü*'nün anlatıcısı: "Sanki seni bir noktaya

15. *Felsefe Nedir?*'in Türkçe çevirisindeki cümleler şunlar: "Bunun da nedeni başka şey haline gelmeden, düşünceye geri dönen ve onu yeniden ortaya atan, düşünmeyen bir şey, bir hayvan, bir bitki, bir molekül, bir parçacık haline gelmeden düşünülememesidir." *Felsefe Nedir?*, çev. Turhan Ilgaz, YKY, 1993, s. 48.

kadar götürüyor, bir yeri işaret ediyor, ortak bir yeri, sonra da orayla seni baş başa bırakıyor. Burada artık yalnızsın, yaratmak zorunda olduğun yerdesin." Bu Deleuzyen "oluş" fikrinin, iki şeyin yeni bir şeye yer açmak üzere bu karşılaşmasının, insanı Ben demekten vazgeçirebilecek bu maruz kalmanın Geçgin'in romanlarının alt akıntılarından birini oluşturduğunu söylemek için henüz erken. Ama dört romanda da Deleuze'le bir serbest dolaylı konuşmanın sürdüğünü hissettiren şeyler var. Deleuze "serbest dolaylı konuşma"yı farklı bakış açılarının karşılaşmasına dayalı bir yaratıcı diyalog olarak tanımlamıştı. Başkasının içinden geçerek konuşma, söyleyeceğini ancak aracılar edinerek söyleyebilme, "başkasının sesini ödünç alarak kendi hesabına konuşma."[16] Sonradan gelenin öncekiyle konuşmasını selam çakıp yola devam etmeye indirgeyen bir metinlerarasılık fikrinden çok daha fazlası var burada. Başkaları bizim içimizde düşündüğü ölçüde canlıyızdır. Soluğumuzun içinde başka soluklar, düşüncemizin içinde başka düşünceler var. *Gençlik Düşü*'nün anlatıcısını yaratıcılığa çağıran, felsefi bir roman yazmaya değil, "bir roman gibi felsefe yapma"ya[17] davet eden bu yaratıcı konuşma fikri miydi acaba?

Geçgin'in romanlarında Deleuze'ün kavramları ("oluş", "kaçış çizgisi", "yersiz yurtsuzlaşma", "organsız beden", "başkasının ol-

16. Deleuze yaratıcı diyalog fikrini kısmen Passolini'den alır. "Serbest dolaylı konuşma"yı kamerayla karakterin bakış açılarının iç içe geçtiği bir "ikili oluş" olarak tanımlar Passolini. Bu iç içe geçmede anlatıcıyla anlatılan arasında bir açı farkı oluşur; bu da yeni bir yaratının konusudur. Žižek'in Deleuze'ü Derrida'yla karşılaştırdığı "serbest dolaylı konuşma" yorumu da ilginçtir. Her iki filozof da kuramlarını diğer filozofların eleştirel okumasına dayanan bir meta-felsefe olarak ortaya koyar, ama Derrida okuduğu metnin altını oyarken, Deleuze metne "kendisinin en özel konumunu dayatarak bu konumu ondan çıkartmaya çalışır." Derrida durmadan tırnak işaretlerine başvururken ("şüphenin yorumbilgisi"), Deleuze okuduğu filozofu kendine mal etmek üzere onun ağzından tırnak işaretleri olmadan konuşur. Slavoj Žižek, *Bedensiz Organlar*, çev. Umut Yener Kara, Monokl, 2013, s. 89-90.

17. "Felsefede romancı olmak"tan, felsefi roman yazmaktan değil, "bir roman gibi felsefe yapmak"tan söz eden Deleuze'dür. *Felsefe Nedir?*, s. 70 ve *Diyaloglar*, s. 81.

madığı dünya", "eksik halk", "yaşam olanağı") sanki edebiyat sahnesinde sınanmak üzere, romancının söyleyeceğini söyleyebilmesi için ödünç aldığı aracılar olarak yanıp söner. "Roman gibi felsefe"nin bir tanımı da Coetzee'nin *Elizabeth Costello*'sunda vardır. Nasıl demirci döktüğü çanın çatlak mı, yoksa sağlam mı olduğunu anlamak için çana vurup sese dikkat kesilirse, romancı da karanlığa bir sözcük atıp gelecek sese kulak verir. "Kaçış çizgisi" – kavrama hafifçe vur, elinde evir çevir, çomağınla dürt, Kafka'nın Kızıl Peter'inin yaptığı gibi "karnınla düşün", bakalım nasıl sesler geliyor oradan? Düşünceyi başka dünyalara açmak için evi terk et mi diyor felsefe, sen de bir uzun yürüyüş figürü yarat, dümdüz bir çizgi boyunca ilerlet, bakalım seni nereye götürecek? Tarih'e çoktan kayıtlı çıkışı bir kez daha göstermek için değil, çıkışsız bir haritada başarı şansı pek düşük kaçış denemelerini bir keşif arayışına dönüştürmek için yaz.

Romanlarını bir "düşünce deneyi"[18] olarak yazmış, öyle de okunmak istemiş gibidir Geçgin. Bir Kafka deneyi: Babayla patronun yasasının iç içe geçtiği bir dünyada yasadan kaçabilmek için kendimi ufak bir varlığa dönüştürsem, işe gitmek yerine bir sabah yatağımda bir böcek olarak uyansam ne olur? Bir Dostoyevski deneyi: Yerüstünden kaçıp yeraltına sığınsam, kendimi bir yeraltı yaratığına dönüştürsem ne olur? Yine bir Dostoyevski deneyi: Kendi yasamı kendim yaratabilmek için bir cana kıysam ne olur? Bir Pessoa deneyi: Kendimi dünya denen oyunun dışına çıkartsam, farklı oyuncuların konuştuğu boş bir sahneye dönüştürsem, düş gücüyle kendime ikinci, üçüncü, dördüncü hayatlar kursam ne olur? Bir Coetzee deneyi: Ağzı var dili yok bir bahçıvanı savaşın

18. "Düşünce deneyi" Geçgin'in kendi kavramı: "Belki bir yazarda deney yapan bir bilim insanına yakın bir şeyler vardır." ("İçinde her şeyin birbirini yankıladığı uğultuya yer açmaya çalışmak", Bahar Şimşek, *Birikim*, sayı 296, Aralık 2013, s. 96.) Şu da: "Einstein'ın, Bohr'un fikir deneylerini anımsayalım ya da Schrödinger'in meşhur kedisini. Burada bizce bu türden fikir deneylerine yakın bir şeyler var." ("Hüseyin Kıran Anlatıları İçin Birkaç Genel Söz", *Edebiyatta Üç Nokta*, sayı 16, 2015, s. 23.)

orta yerine bıraksam ne olur? Bir Geçgin deneyi: Bir sabah evden çıkıp bir uzun yürüyüşe çıksam, şehirde çemberler çizmek yerine dümdüz bir çizgi boyunca ilerlesem, parklarda, mezarlıklarda, sur diplerinde uyusam, üst üste yığılı binaları, dev iş merkezlerini, alışveriş merkezlerini geride bıraksam, geniş bir ova ya da sessiz bir dağ eteği bulana kadar yürüsem ne olur? Beni geçmişe çivileyen ağırlıklardan tek tek kurtulsam, kimliğimi yaksam, insanlığımı unutsam, kendimi parça parça geriye doğru söksem, bir hayvan, bir ot, bir taş esen rüzgâra, yağan yağmura, doğup batan güneşe göre nasıl yaşarsa öyle yaşasam ne olur? Hayatımla bir kaçış çizgisi çizebilir miyim? Diyelim çizdim, kaçış çizgisinin bir ölüm çizgisine dönüşmesinin, bir balon gibi sönüp gitmesinin önüne geçebilecek miyim?[19] Kendimi parça parça sökerken söküp atamayacağım son şey ne?

Soluğumun içinde başka soluklar var. Geçgin'inkinde üç güçlü soluk, Kafka'nın "başarı şansı pek düşük kaçış denemeleri", Nietzsche'nin "bir sorma ve denemeydi benim tüm yürüyüşüm"ü, Deleuze'ün "ancak uzun bir çizgiyle yeni dünyalar bulunabilir"i yeni yaşam olanakları keşfetmek üzere, çerçevesini bu kez Geçgin'in çizdiği bir serbest dolaylı konuşmaya çağrılmış gibidir.[20]

19. Kaçış çizgisinin yaratıcı potansiyellerini kaybedip bir ölü hatta dönüşebileceğini, bir kara delikte soğurulabileceğini, saf bir yıkım çizgisine dönüşebileceğini söyleyen de Deleuze'dü: "Fitzgerald'ın alkolikliği, Lawrence'ın cesaretini kaybedişi, Virginia Woolf'un intiharı, Kerouac'ın acı sonu", *Diyaloglar*, s. 62 ve 188.

20. "Yaşam olanağı" Deleuze-Guattari'nin sık sık kullandığı bir kavram. "Yaşam imkânları ya da varoluş tarzları ancak kavramsal kişiliklerin gücünü geliştiren bir içkinlik düzlemi üzerinde keşfedilebilirler", *Felsefe Nedir?*, s. 76. Üslup kişisel bir şey değil, bir "yaşam olanağının, bir varoluş tarzının icadı"dır, *Müzakereler*, s. 111. Geçgin de bir söyleşide edebiyatın yaptığı işin "bir yaşam olanağının araştırılması" olduğunu söylemişti. "Sanki dilin egemeni olan bizmişiz gibi bir hava var yazılanlarda", Ayhan Geçgin'le söyleşi, Mustafa Orman, *İzafi*, sayı 7, Haziran-Temmuz 2012.

ÇATLAK

İrlandalı şair Seamus Heaney şaire gücünü veren şeyin "yer duygusu" olduğunu söylemişti. Bir yerin havasını solumuş olmak, bir ovaya ya da tepeye bağlanmış olmak, taşlı toprağı işlemiş olmak şaire güç verir. Aynı yazıda yerin bir zamanlar taşıdığı kutsal haleyi yitirdiğini de söylüyordu Heaney. Şair yitik yeri şimdi şiirinde yaratmak zorundadır.[21]

Her yazarın içinde az ya da çok bir yer yaratma, bütün yerleri geride bırakıp yazıya yerleşme isteği vardır. Bir yazınsal vatan: Bu taşlı toprağı ben yarattım, bu geniş bozkırı, bu yeşil tepeleri, bu zirveleri karla kaplı dağı ben yarattım. Dağda yanan ateş, ateşin başında toplanmış insanlar, insanların dinlediği hikâyeler benim eserim. Ama sadece bir yazı olanağından değil, bir yaşam olanağından söz eden, üstelik yerleşikliğe kuşkuyla yaklaşan bir yazarın yazınsal yurda rahatça yerleşmesini beklemek safdillik olurdu. *Gençlik Düşü*'nde kendi kendine dönen bir çark olma isteği, "tek başına bir yıldız ya da göktaşı gibi büyük göğün içinde devinebilece[ği]" duygusu yok değildir, ama bir düş kırıklığı anlatısıdır bu. Yazı istenen geçidi sunmamış, "şimdinin bitmek bilmeyen ölülüğüne çivilenmiş bu dünya" yazıyı da "anlamsız bir cümleler bohçası"na çevirmiştir: "Sorunumu görüyordum, yaşamı oyup duran hiç yazımı da temelinden oyuyordu [...] Yazdığım yazılar, tuttuğum notlar, darmadağın kâğıt yığını dünyanın kendisi gibi ölüydü, kendi üzerlerine cesetler gibi yığılmıştı."

Heaney "Yer Duygusu"nu bizimkinden çok daha ufuklu bir dünyada, yer savaşlarının bu kadar kadar sert, yersizlik duygusunun bu kadar şiddetli olmadığı 70'lerde yazmıştı. Peki, yazarın yerle bağı onulmaz bir biçimde kopmuşsa, ne ayrıldığı ne de git-

21. Seamus Heaney, "Yer Duygusu", çeviren N. Gürbilek, *Defter*, sayı 36, Bahar 1999, s. 11-29.

tiği yer bir yurt oluşturmuyorsa ne olur? Yazarın yazarken ona güç veren, sonunda onu geri alacağını bildiği sağlam bir toprağı yoksa, *Son Adım*'da Alisan'ın fark edeceği gibi, insanın bir zamanlar içinde dolaştığı "güneşle, engin gökle, dağlarla, dingin ya da korkutucu geceyle, suyla yoğrulmuş kayıtsız, sağlam, barışçıl, gövdeleri tutuşturan kıvılcımlarla yüklü" bir toprağı, o toprağın üzerinde geçmiş bir çocukluğu, bir zamanlar içinde yüzdüğü, erken yaşta içine "neşe gibi bir şeyi" koyan bir ırmağı, yazıda yeniden yaratabileceği böyle sağlam bir yeri yoksa ne olur? Dünya her geçen gün böyle bir yer olmaktan çıkıyorsa, insanlar artık birbirine bir yer duygusuyla değil, bir "sürgün bağı"yla bağlılarsa (*Kenarda*), dünya artık "bugün bu dünyada bir yer bulamayıp gezinip duranlar, tüm o göçenler, kıtaları aşmak için yola koyulanlar, şu hiçbir yerde duramayıp öteye beriye kendini vuranlar, bir yerde kalmak, yerleşmek isteyip de vardıkları yerlerden ertesi günü kaçarcasına ayrılanlar, bütün o gezmek istemeyen gezginler, aldıkları yolları bir yük gibi taşıyanlar, evsiz barksızlar, yeri yurdu olmayanlar"ın (*Gençlik Düşü*) dünyasıysa ne olur?

Yazmaya bir "yer tedirginliği"yle başlamıştı Geçgin. *Kenarda*'da bir göç hikâyesi, göçün bir hikâye oluşturmayan, çünkü tam anımsanamayan izleri yok değildir. Dede "bir uçtan diğer uca çorak toprakları bir gölge sürüsü gibi kat eden dilsiz kitleye katılarak" İstanbul'a göçmüş, ailenin geri kalanı onun ardından İstanbul'a gelmiş, erkekler deri fabrikalarına, kadınlar dokuma atölyelerine, ayak uyduramayanlar hapishanelere dağılmış, sonra hepsi birden son yurtlarına, mezarlığa göçmüşlerdir. *Kenarda*'nın anlatıcısı hikâyenin bölük pörçük parçalarını mezarlıkta yürürken hatırlıyordur.

Kapitalizm denen yersiz yurtsuzlaşmanın Türkçedeki en güçlü anlatıcılarından biri Orhan Kemal'di. İnsanların kitleler halinde köyden Çukurova'ya, Anadolu'dan İstanbul'a doğru yer değiştirmesini, göçün insanların hayatında yarattığı şiddetli depremi anlatıyordu. Yerinden edilen kitlenin "dilsiz" olduğunu ilk söyleyense Latife Tekin'di. Dilin şiddet içerdiğini, insana zorla giydirildi-

ğini ("üstümüze atılmış"), insanın bir dil sahibi olabilmek için önceki varlığına ("hışırtı yoluyla sessizleşmek isteyen hayat", "sessiz bir su gibi akıp giden hayat", "varlığınızdaki güzel susuş") sırt çevirdiğini anlattı. Göç hikâyesini bir "mırıltı"dan dile geçiş hikâyesi olarak anlatan da oydu. İki ayrı dünya var, diyordu, bir yanda dil sayesinde kendilerine dışarıdan, başkalarına yukarıdan bakabilenler, diğer yanda iniltileri, "dayanıksız cümleleri", "sessiz işaretleri"yle yoksullar. Bir yazar olarak işinin yoksulların "sahipsiz, gayrişahsi mırıltı"sını duyulur kılabilmek olduğunu da söyledi Tekin. İnsanların kitleler halinde gelip kondukları gecekonduyu rüzgârın uğultusunun, fabrika gürültüsünün, insan iniltilerinin, martı çığlıklarının, silah seslerinin birbirine karıştığı bir büyük uğultu olarak anlattı. Yoksulların harap evlerin, çürük duvarların, iğreti dükkânların ıssızlığında kaybolup gitmemek için nasıl yabancı bir dilin içinde yol aldıklarını, yokluğun üstesinden gelmek için dili nasıl eğip büktüklerini, sözcükleri nasıl çiğneyip yuttuklarını anlattı. Kendisi de bir yurtsuzlaşma kasırgasına yakalanmış olmasına rağmen, belki kasırganın anısı henüz canlı olduğundan, belki de 70'lerde sosyalizmin kasırganın etkilerini hafifletmesinin etkisiyle hâlâ bir "biz"de ısrar edebiliyordu Latife Tekin. *Buzdan Kılıçlar*'da dil denen yabancı toprağa adım attığı için önceki hayatına ihanet etmiş olmanın huzursuzluğuyla, üçüncü şahıs cümlelerinin ortasında birden beliren "biz" cümleleriyle, kendini okurundan net bir çizgiyle ayırarak yazdı: "Soluk alıp verdiğimizi, geçmişte de varolduğumuzu kendimize kanıtlama ihtiyacı içindeyiz. Bedenlerimizi ve ruhlarımızı dünyanızın saldırılarından korumak için kurduğumuz şaşırtıcı, mucizevi savunma sistemimizin kıymetli bir parçasıdır dekorlarımız. Bu kadar sır verdiğim yeter!"

"Önüne geleni katıp götüren yataksız, bentsiz akış" (*Kenarda*), "yer değiştirmeler, göçler, umutsuzca çekip gitmeler, ölüm pahasına yola atılmalar" (*Gençlik Düşü*), bu akışa eşlik eden "katılaşma", "donma" ve "kuruma" (*Kenarda*) Geçgin'in de konusudur. Ama Geçgin'in anlatıcısı bu hikâyeyi artık ne Orhan Kemal gibi bulutların arasından birden görünen umudun ışığında anlatabili-

yordur ne de Latife Tekin gibi yoksullara bir "biz" duygusuyla tutunabilmiştir. Kendini hikâyenin emanet edildiği bir evlat olarak görmediğini daha *Kenarda*'nın ilk cümlelerinde hissettirir Geçgin. Anımsananla yaşanan arasında bir "mutlak kopukluk" vardır. Bir kasırga gelmiş, bir şeyi çatlatmış, önceki hayatla birlikte hikâye de çatlağın öbür ucunda kalmıştır: "Öyleyse anımsadığı bile söylenemezdi. Anımsadıkları bir sesin (belki tek, belki çok olan bir sesin) hangi sese ait olduğu belirsiz bir yankısı gibiydi, ya da yankının da belirsiz yankısı. Anımsamıyordu. Her zaman, anımsadıklarını silikleştirip belirsizleştiren boğucu bir duygu vardı [...] Çocukluğunu, çocukluk anılarını –bir gençliği varsa– gençliğini anımsamıyordu. Bir yerde bir şey çatlamıştı. Bu çatlak onu, ama sadece onu değil tüm evreni de boydan boya yarıp geçmişti. Böylece her şey yarığın öte tarafında, görünmez kıyıda, ufkun ötesinde kalmıştı – alışkanlıkla kendisi olarak kavradığı şey ise tuhaf bir boşlukta."

Anıyla araya giren o tuhaf boşluktan ilk söz edenlerden biri Benjamin'di. "Hikâye Anlatıcısı"nda bir ömrü, yalnızca kendi deneyimlerini değil, başkalarının deneyimlerini de anlatan anlatıcılar devrinin kapandığını söyler. Romanın doğduğu yer, tek başına kalmış bireyin odasıdır.[22] Anlatmaya o tuhaf boşlukta başlar Geçgin. Anlatıcının ne tek tek olayları bir hikâyede birleştiren bir belleği, ne onu can kulağıyla dinleyen bir dinleyicisi, ne de hikâyesini ona emanet etmiş bir halkı vardır. Bize hikâyeden artakalanları bu toplulukla bağı onulmaz bir biçimde çözülmüş ("onlardan olmadığı gibi hiçbir topluluktan da değildi"), "varlığının derinlerinde geri dönülmez bir biçimde sürülmüş" (*Kenarda*), "ne bir geçmişi ne de bir geleceği" olan, "ne bir doğuma ne de bir toprağa sahip", ne bir "sıla" ne de "memleket sahibi" olan (*Gençlik Düşü*) bu daimi sürgün anlatacaktır. *Kenarda*'dan: "Doğduğu yerde sürgündü. Bir bağı yoktu. Bir varlıktan yoksunken onu ne bağlayabilirdi, bu-

22. Walter Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı", çev. Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy, *Son Bakışta Aşk*, s. 99-100.

rada oluşunu ne açıklayabilirdi. Dahası toprak sürülmüştü, toprağın üzerinde herkes sürgündü, kişileri toprağa bağlayan yalnızca sürgün bağıydı. İnsanlar da bir termit ordusunun yıkıp dağıttığı yuvayı yeniden inşa etmeye girişen karıncalar gibi yeniden başlıyor, hiçbir şey olmamış gibi işe girişiyor, kurmayı, yapmayı sürdürüyor, didiniyorlardı. Bir bağ kurmak, durmaksızın silinen bağı yeniden oluşturmak için toprağın yüzeyinde çabalıyor, delikler açıyor, eşeliyor, bir araya geliyor, bir arada çalışıp durmaksızın bozulan yuvaları inşa ediyorlardı."

"Dünden kaçış yoktur, çünkü dün bizi çarpıtmıştır," diyordu Beckett: "Dünden ötürü sadece daha yorgun değilizdir; başkayızdır, dünün felaketinden önceki halimizden farklıyızdır."[23] Geçgin'de yurtsuzluğun yakalanılmış, bir o kadar da üstlenilen ("yakınmıyordu") bir şey olduğunu baştan söylemek gerekir. Dün yaşanmamış, izini bırakmamış, önceki hayat orada öylece anlatılmayı bekliyormuş gibi yazan bir yazar değil Geçgin. Bir çatlak varsa eğer, yokmuş gibi yazmak yerine içine yerleşmek gerekir. *Gençlik Düşü*'nden: "Bir çizgi, ailemin de yaptığı gibi bütün yer değiştirmelerin, göçlerin, umutsuzca çekip gitmelerin, ölüm pahası yola atılmaların içinden geçip bana kadar geliyordu. Ama dümdüz değildi bu çizgi, parçalanmış, dağılmış, sürülmüş, acı yüklü, delik deşik, kopuk kopuk bir çizgiydi. Bana kadar geliyor, bir şeyi istiyordu – yoksa bir sonu mu? Bu çizgi benden sonra olduğu gibi sürmemeli, bir satır gibi kesip atmalıyım onu. Bunu duyuyordum ama gerçekten de bir dönüşümün başlatıcısı mıydım ben? Başlama gücüm var mıydı? Dahası sürdürebilme gücüm? Yeniden nasıl biçimleyebileceğime, nereye doğru gideceğine, hatta bir şey başlayacaksa başlayanın ne olduğuna ilişkin bir fikrim var mıydı? Yoksa çizginin kopukluğunda bir kopukluk, bir başka boşluk olarak orada mı kalacaktım? Gücü, sürekliliği buradan geliyordu bu çizginin, kopuklukları, boşlukları, varolmayanları, gölge varlıkları birbirine bir zincir, bir pranga, boşluktan oluşmuş taneleri bağla-

23. Samuel Beckett, *Proust*, çev. Orhan Koçak, Metis, 2. basım, 2007, s. 24.

yan bir tespih ipi gibi bağlamasından. Orada ben yine sefalete, yitikliğe, bir taş gibi kalakalmaya, dünyada yolunu şaşırmış biri gibi dönüp durmaya mahkûm mu olacaktım?"

Michel de Certeau yazının "yerin imkânsızlığı"yla başladığını söylemişti. Yazar artık bir yerin otoritesinden, varlığını anlamlandıran bir topraktan yoksundur. Kendini bir yerde ya eksik, ya da tersine fazlalıkmış gibi hissediyordur.[24] Benzer bir darboğazdan, yazının "imkânsızlıklar arasında yolunu çizen bir şey" olduğundan Deleuze de söz eder: "Bir imkânsızlıklar bütünü yaratıcının soluğunu tıkamıyorsa, o bir yaratıcı değildir." Ama darboğazın bir geçit olduğunu söyleyen de odur: "Eğer yazar kendi dayanıksız cemaatinin kıyısında ya da uzağındaysa, bu konum onu başka bir potansiyel topluluğu ortaya çıkarmak, başka bir bilincin ve başka bir duyarlığın araçlarını oluşturmak için daha da yeterli kılar."[25] *Gençlik Düşü*'nün anlatıcısı bu cümlelerde kendi yurtsuzluğunda bir geçidin açılır gibi olduğunu mu hissetmişti acaba? Yersizliğin sadece bir sancı değil, imkânsızlıklar arasında yolunu çizen bir şey olabileceğini mi hissetmişti? Yurtsuzluğu bir yakınma konusu olmaktan çıkarıp bir deney aracına dönüştürme olanağını mı görmüştü? Geçmişten bana uzanan bu acı yüklü çizgiyi başka bir şeye dönüştürebilecek miyim? "Ama şunu biliyorsun. Bu dünyaya acı çekmek için gelmedik. Bu dünya acı için var olmuş değil." Bunu bilmek "olumsuz hayat"tan olumlu bir şey, "hayat yokluğu"ndan hayat çıkarma gücünü verebilecek mi? *Uzun Yürüyüş*'ten:

"Adam az sonra gür sakallarını sıvazlayarak söze karıştı; seni buraya özgürlük isteği getirmiş, diye yorumladı, 'ben öyle anlıyorum. Doğru mudur?'

24. Michel de Certeau, *L'Ecriture de l'histoire*, 1975, *The Writing of History*, İng. çev. Tom Conley, 1988, s. 320. Romanı "aşkın yurtsuzluğun" (s. 50, 124) edebi biçimi, "Tanrıların terk ettiği bir dünyanın destanı" (s. 12) olarak tanımlayan (*Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, Metis, 6. basım, 2019) Lukács'tan da söz etmek gerekir. Yurtsuzluk fikrinden erken vazgeçtiğinden de. Sadece geç dönem yazılarında değil, *Roman Kuramı*'nın kendisinde de bir sıla özlemi vardır.

25. Deleuze, *Müzakereler*, s. 144 ve Deleuze-Guattari, *Kafka*, s. 27.

"Kendi kendine kafasında sözcüğü evirip çevirdi. Sözcükle kendi arasında bir bağ kuramadı. 'Özgürlük değil,' dedi.

"'Değil mi? Nedir o zaman?'

"'Bir hayat,' diye yanıtladı, 'galiba bir hayat arıyordum.'"

HALK

Geçgin'de yersizlik bir düşünce deneyine imkân tanımış gibidir. Aslında iki deney birden. Birincisi, kendini dünyaya kapatma, düşman bir dünyanın saldırılarına karşı bedenin "delik" ve "gözenek"lerini kapatma, *Uzun Yürüyüş*'te belirginleşecek olan bir "gözden kaybolma", "ağzı mühürleme", "bana yol gösteren körlüğüm olacak" deneyi. Kafka'nın Kızıl Peter öyküsündeki gibi bir "ortadan toz olma", bir "yok olma alıştırması". İkincisi, tersine, kendini uyaranlara olabildiğince açma deneyi. Bedeni bir zırh olmaktan çıkarma, zırhın içinde hâlâ duyan, duyumla çalışan ("karıncalanma", "zonklama", "çınlama", "uğuldama") sesleri keskinleştirme deneyi. *Kenarda*'da olduğu gibi kendini "ucu açık bir sinir"e dönüştürme, bedeni bir "kesik" (ya da *Gençlik Düşü*'nde olduğu gibi bir "geçit") gibi açma deneyi. Bedeni hiçbir bağla onun olmayan bir yaşam geride kalana kadar boşaltma, içine dolacak seslerin yankılandığı bir "boş kovuk"a dönüştürme, yaşamın "akan, çarpan, birbirine sürtünen, karışıp ayrılan, hızla yavaşlayan akıntısı"nı bir sismograf gibi kaydetme deneyi. İnsana bir ok, bir süngü, bir çekiç gibi saplanan dünyaya açılan, duyumdan ibaret geçirgen bir beden yaratma deneyi. Bedenimi bir geçit gibi açsam, "hem eski, uzak bir geçmişin anımsatıcısı, hem de yeni bilinmedik olanın çağrısı gibi genişleyeni, her ikisinin birbiri içine girip oynaştığı, denizden dikelip göğün yatay bir çizgi boyunca büküldüğü sınırı" yakalayabilir miyim? O sınırı yakalasam, çorak toprakları bir gölge sürüsü gibi kat eden o dilsiz kitlenin göçünü yeryüzünün kesintisiz göçünün içine yerleştirebilir, kentin içinde

bir kum tanesi gibi sürüklenen kendi anlamsız varlığımı bu akışın her an silinip gidecek bir izi olarak görebilir miyim? "Binlerce küçük akıntının bazen birbirine karışarak, bazen ayrılarak ayırt edilmesi güç binlerce farklı yönlerde aktığı bir yeraltı nehri gibi tüm bunların altında büyüyüp gelişen, adlandırılamayan, bir ufuk gibi yaklaşıldıkça yaklaşıp uzaklaşan, yitip ortaya çıkan"ı yakalama, onlara bir "sonsuzluk hakkı" verme deneyi. Bir arabanın motor sesiyle bir hayvanın toprağı eşelerken çıkardığı sesi, bir insanın iniltisiyle bir yaprağın hışırtısını, bir vapur düdüğüyle martı çığlıklarını, bir kırlangıcın kanat sesiyle fabrika gürültüsünü her an silinip yeniden kurulan bir "şimdi ve burada"nın parçaları olarak yakalama deneyi.

Bir "taşkın, ama imkânsız şimdi"[26] yaratma deneyi. Şurada yaşlı bir adam balkonda oturuyor, akasya ağacının dalına bir baştankara konuyor, bir sokak çocuğu ağacın gövdesini okşuyor, bir yılan otların arasından kıvrılarak geçiyor, bir çekirge üzerinde durduğu otla birlikte salınıyor, bir deli harabenin yıkık duvarına yaslanıyor, uzaklardaki inşaattan çekiç sesleri geliyor. Sahilde dalgalar toprağı aşındırıyor, akşam güneşinin ışınları yaprakların arasından lekeler halinde yere düşüyor, ışık perdelerden saçaklar halinde süzülüp duvarda oynaşıyor, balkonda oturan adam gökyüzünü dolduran leylek sürüsüne bakıyor. "Bu mırıldayan, çınlayan, uğuldayan dünyanın sesleri"ni duyabilme, bedeni "yeryüzünün kımıltı"larına (*Gençlik Düşü*) açma deneyi.

Bu imkânsız şimdiyi gören bir göz, duyan bir kulak, dile getiren bir ağız kuşkusuz yok Geçgin'de. Bir söyleşisinde edebiyatın dilin adlandıramadığı şeyi ("adlandırılamayan, dilin içine, dil dışı bir şey, bir uğultu, varlıkların uğultusu ya da sesleri") anlatabileceğini söylemişti.[27] Gerçekleştirilen şeyden değil, bir olanaktan söz ediyor. Dili "dil dışı şey"e yer açmak üzere dönüştürmekten,

26. Geçgin'in "taşkın, ama imkânsız şimdi"sinden Orhan Koçak söz etmişti, "Gevşek Emek", *Duvar*, sayı 18, Ocak-Şubat 2015, s. 2.

27. Ayhan Geçgin, "İçinde her şeyin birbirini yankıladığı uğultuya yer açmaya çalışmak", s. 92.

yalnızca bildiğimiz dilin sonunu değil, "bildiğimiz insanın sonu" nu da (*Gençlik Düşü*) düşündürebilecek bir ufuktan. "Ben dediğimden çok daha büyük, ben olmayan, sonsuz, engin parça"yı düşünmemizi isteyen, "bu taşkınlık, bu dirilik, bu canlılık"a doğru bir arayış zemini: "Bizde titreşen bitki, yumuşakça salınan ot, bu geniş çimenlik, bu büyüyen, fısıldayan ağaçlar, kabaran, çekilen sular, esen, okşayan, içe serin bir ılıklıkla dolan rüzgâr, sanki asıl ne kadar çok bu parçayı büyütebilirsek, ne kadar çok bu insan olmayan yanımızı çoğaltırsak o kadar çok insan olacaktık." Bu deney ancak o tuhaf boşluğa yerleşen, ne bir sıla ne memleket sahibi bir yurtsuzun deneyi olabilirdi.

İlk iki kitaptan sonra Geçgin'den neşeli bir haber, kararlı bir son adım bekleyen okurlarının sayısı artmış olmalı. İki kitaptır bizi olmayan bir merkezin etrafında dolaştırdın. Mezarlıklarda, gecekondularda, sahil kenarlarında, parklarda daireler çizdik. Başımız döndü; merkezden geçtik, bir kıyı ya da bir köşe de mi yok mu hiç konaklayabileceğimiz? *Gençlik Düşü*'nde sözünü ettiğin "o gerekli adımı, o son adım"ı ne zaman atacaksın? Okurlarının büyük bölümü Geçgin'i *Son Adım*'la benimsedi. Bir nedeni bir hikâye parçacığının (Alisan'ın Kader'le ilişkisinin) anlatının merkezine yerleşmiş olmasıysa, diğeri *Son Adım*'ın bir "ay tedirginliği" yle (kabarıp geri çekilen dirimselliğin içsel ritmiyle) değil, daha konuşkan bir dille yazılmış olmasıydı. Belki en önemlisi, Geçgin'in yürüyen figürünün bu kez adımlarını İstanbul ya da Ankara sokaklarında değil, üzerinde askeri helikopterlerin uçtuğu, adım başı karakollarla dolu Düzova'da atıyor olmasıydı. Yine çatlağı yok saymadan, boşluk doluymuş gibi yapmadan başlar *Son Adım*. Bir yersiz yurtsuzdur Alisan. Ne aynı evi paylaştığı babaanneye ("Kadının varlığını sürekli bir gürültü, kulağının içinde rahatsızlık veren bir çınlama, bir cızırtı gibi algılıyorsun") ne ailesinin ait olduğu topluluğa ("Bu insanlar, akrabalar gelirdi, bir kabile gibi, hep birden gürültüyle konuşurdu, ben de odaya girer, onlar gidene kadar saklanırdım") ne o topluluğun kültürüne ("Sazla senin aranda hiç mi hiç uyum yok. Belki daha doğrusu gövdeden, akciğerlerin-

den, nefes borularından – hadi asıl söylemek istediğin o sözcüğü söyle: yüreğinden, evet – asıl yüreğinden hiçbir şey yükselmiyor, akmıyor") ne de topluluğun diline ("Boğazın gerisinden, ta aşağılardan yükselen kalın, kaba, gürültülü sesler. Bu dil kulaklarını tırmalıyor, seni rahatsız ediyor. Ellerinle kulaklarını kapıyorsun") bir yakınlık hissediyordur. Alisan'ın ilk kaçış denemesi evin "arka odası"na doğrudur. Çocukluktan çıkmaya başlayınca ev halkından uzaklaşmak için kendini o odaya kapatmış, bir daha da çıkamamıştır.

Bu üçüncü romana gelindiğinde Geçgin'in "gençlik düşü" ("kendini bir başlangıç gibi yeniden yaratma", "geleceğin umut dolu seslenişinin müziği", "geleceğin çağrısı") geride kalmıştır. Kaçış çizgisi bir ölüm hattına, arka oda bir hücreye, Alisan bir "yarı ölü"ye dönüşmüştür: "Bir zamanlar senin için soru *yaşamım ne zaman başlayacak*'tı. Ama sen farkına bile varmadan soru *yaşamım ne zaman sona erdi*'ye dönüştü."[28] Alisan'ın çok da bilinçli olmayan ikinci kaçış denemesi, kendine kurduğu hücreden ailenin eski topraklarına doğru olacaktır. Şimdi aranan çıkışın o topraklarda karşımıza çıkmasını, Geçgin'in ne sıla ne memleket sahibi sürgününün iki romandır sonuçsuz kalan arayışının bir son adımla tamamlanmasını kim istemez? Kendine bu dünyada bir yer bulamamış, her şey olayım derken katıksız bir hiç olmuş yersiz yurtsuzun sonunda bir "biz"e kavuşmasını kim istemez? *Son Adım* okurları romanı bu umutla okuyup bu umutla mı sevdiler acaba?

Geçgin'de bir "biz" fikri ilk kez *Gençlik Düşü*'nün sonlarına doğru belirmişti: "Çünkü yazmak için yazmak peşinde değilsin,

28. *Son Adım*, s. 37. Şu cümle Pessoa'nın *Huzursuzluğun Kitabı*'ndan: "Kendimi zorla hayatın hareketlerinin ve amaçlarının dışına attıkça; şeylerle temas etmemeye çalıştıkça – tam da kaçmak istediğim şeyin kucağına düştüm." Şu da: "Ama bu temastan kaçınırken kendimi tecrit ettim ve kendimi tecrit ederken de, zaten aşırı hassas olan duyarlılığımı iyice azdırmış oldum." Ve şu: "Bu zavallı odanın dört duvarı benim için hem hücre hem uzaklaşma, hem yatak hem de tabut." (çev. Saadet Özen, Can, 6. basım, 2012, s. 543 ve 542).

yazmaktan beklediğin bir şey var, bir şey yapmasını, bu yaşam için, yaşamın için, belki yaşamlar için bir şey yapmasını bekliyorsun." Bu çoğul kullanım ("yaşamlar için") *Son Adım*'da daha da belirginleşir: "Yaşam gizlenmiş, diyorsun, yaşam benden gizlenmiş. Ama hayır, aslında içinden bir çoğul kullanımıyla yükseliyor, *bizden* gizlenmiş. Biz mi? *Biz* de ne? Niçin biz diye yükseliyor, bilmiyorsun." Bu soruyu cevaplamak için atılması gereken son adımın romanı gibidir *Son Adım*. Arka odadan çıkabilmek için geçmişten bana uzanan o acı yüklü çizginin oluştuğu yere gitsem ne olur? Ben hücresinden çıkmak isteyen, ama Biz de diyemeyen yersiz yurtsuza ne olur?

Yersiz yurtsuzlaşmadan söz ederken Orhan Kemal ve Latife Tekin'e uğramıştık. Bu iki yazar Geçgin'in kendisi için de birer uğrak olmuş gibidir. *Gençlik Düşü*'nün Deleuze okuyan felsefe öğrencisi ortaokul yıllarında Orhan Kemal'e özenip deri işçilerini anlatan bir öykü yazar. Öykü romana alınmamıştır. Belki iyi yazılamadığı, büyük ihtimalle artık Orhan Kemal gibi yazılamadığı, öyle yazılsa bugün inandırıcı olamayacağı için yırtıp atılmıştır. Latife Tekin adıysa Geçgin'in romanlarında değil, bir yazısında geçer: "Edebiyatımızda halk bütünüyle kaybolmadan önce onu son kez, kaybolmak üzereyken yakalayan kişi belki de 1980'lerin ortalarında yayınladığı ilk iki kitapla Latife Tekin olmuştur. Herhalde bu tarihten sonra halk, edebiyata ancak oraya buraya dağılmış, geriye kalan parçalar olarak girebilirdi."[29]

Benim yazdıklarıma da öyle girdi, diyor gibidir Geçgin. Eğer sahte özdeşlikler kurmayacak, size yalan söylemeyeceksem, ancak öyle girebilirdi. "Biz mi? *Biz* de ne?" sorusundaki kayıp sözcük "halk"tır. Bir ateşin etrafında toplanmış, bir anlatıcının hikâyesini can kulağıyla dinleyen, o hikâyeyi eğirip büken, bir yeri bir dünyaya dönüştüren insanlar. Böyle bir halk yok Geçgin'de. Anımsanamayacak kadar uzaklarda kalmış bir halktan geriye kalanlar ("oraya buraya dağılmış parçalar") var. Bir yersiz yurtsuzlaşma

29. Ayhan Geçgin, "Hüseyin Kıran Anlatıları İçin Birkaç Genel Söz", s. 24.

kasırgasının dünyanın dört bir yanından söküp kentlere yığdığı insanlar. İşçiler, işsizler, evsizler, dilenciler, sokak çocukları, tinerciler, kâğıt mendil satan çocuklar, çöp toplayıcıları. Savaştan kaçanlar Suriyeliler, Moldovyalılar, Araplar, Afrikalılar. Bir de Geçgin'in herhalde okurunun kolay adlandırmalara sığınmasını istemediği için isimlerini *Uzun Yürüyüş*'ün son sayfalarına kadar anmadığı ("kendi dilleri", "anlamadığı bir dil", "herhalde Kürtçe denilen dil") Kürtler.

Bu insanları Orhan Kemal de anlattı. Sadece fabrika işçilerini, ameleleri, ırgatları değil, çırakları, işportacıları, dilencileri, fahişeleri, mahkûmları, sokak çocuklarını, el kapısında çalışmayı sevmeyen "serseri mayınlar"ı da anlattı. O da onları bir ateşin başında toplanmış insanlar olarak değil, kentin dört bir tarafına savrulmuş insanlar olarak anlattı. Ama onları bir ateşin başına değilse de fabrikalardan yükselen gelecek umudu sayesinde açabildiği devasa şefkat şemsiyesinin altına toplayabilmişti Orhan Kemal. Çoğu hikâyesinin sonunda bir fabrika ustası çıkar, "serseri mayınlar"a fabrikanın yolunu gösterir. Yeni bir halk oluşacaksa, diyordur *Önce Ekmek*'in yazarı, fabrikalarda oluşacak. 80'lerin şiddetli kasırgası Latife Tekin'e böyle bir şemsiye açma imkânı vermedi, ama o da kendine yoksullardan bir halk kurabilmişti. En azından, yoksulların "gayrişahsi mırıltısı"nın yerini "çemberi yarma planları"na bıraktığı *Buzdan Kılıçlar*'a kadar.

Geçgin'de ikisi de yok. *Kenarda*'da fabrika sadece canlılıkla değil, daha da çok yıkımla ("yıkım üreten bir fabrika") eşleştirilmiştir. Vınlayarak işleyen, işçileri tek bir devasa kütleye, sırf çalışmak için var olan bir bedenler yığınına, bir yorgunlar kümesine dönüştüren dev makine: "Çalıştıkları sürece vardılar, varolmak için de çalışmak zorundaydılar – ta ki beden çalışamaz duruma gelip atılana kadar. Aynı şey onları hem canlı hem de ölesiye güçsüz kılıyordu." Şu da *Gençlik Düşü*'nden: "Bu deri işçileri güçlü, dev gibi görünüşlerine karşın içten içe, azar azar kemirilen, yavaş yavaş tükenen, çöken gövdelerinden başka hiçbir şeye sahip değillerdi gerçekten, bu gövdeler de sonuçta fabrika makinesinin bir

parçasıydı, çalışmaktan başka bir şey bilmiyordu."[30] Latife Tekin'in "biz"i de ("mucizevi savunma sistemimiz") yok Geçgin'de. Onun romanlarında işçiler, işsizler, evsizler, dilenciler, sokak çocukları, çöp toplayıcıları gezginin yürüdüğü yolun kenarına dizilmiş birer soru işareti gibi bekliyordur.

Son Adım'ın sonlarında doğru Geçgin'de ilk kez bir halk imgesi belirir gibi olur. Anlatıcının değil, Memed Enişte'nin anımsadığı, uzak geçmişten çekip alındığı için belki en güzel yanlarıyla hatırlanan bir kasırga öncesi imge: "Dina Hurdi'den başlar, iki yaylayı dolaşır, hareket ede ede dört ayın sonunda köye gelirdik. O yayla günleri ne güzeldi. Akşamları yatmadan önce dışarıda, çadırların önünde gür bir ateşin önünde toplanır, konuşurduk. Çadırlar keçi kılındandı, köyde bu kadınlar onları örerdi, çok rahattılar, sağlamdılar. Ateşin başında bizden büyükler geçmiş zamanları anlatırdı, eskinin hikâyelerini anlatırdı. Herkes bir şeyler anlatırdı. İnsan kafasını kaldırıp yıldızlara bakınca acaba diye kendine sorardı burada gök daha mı yahın yoksa? Elini uzatsan sanki bir yıldızın kuyruğunu yakalayacaksın, öyle yahın."

Bir hikâyenin anlatılabilmesi için bir ateşin etrafında toplanmış insanlar gerekir, diyordu "Hikâye Anlatıcısı"nda Benjamin. Gökyüzündeki yıldızların, yeryüzündeki canlıların, yeraltındaki taşların henüz insanlara seslenebildiği bir dünya gerekir. Hikâyesini doğa tarihinin içine gömebilen, geçmişin bilgisini uzakların bilgisiyle harmanlayan, deneyimin basamaklarında rahatça inip çıkabilen bir anlatıcı gerekir. Bir ucu yerin altında, diğeri bulutlara uzanan bir merdiven gerekir. Bugün artık ne böyle bir ateş ne böyle bir merdiven ne de böyle bir anlatıcı var. *Son Adım*'ın tek hikâye anlatıcısı, "isyanlar, katliamlar, sürgünlerle örülü acı dolu tek bir hikâye"yi anlatan Kekil Amca'dır. Tek dinleyicisi çocuklardır, onlar da anlatıcının evine hikâye dinlemekten çok, karınlarını doyur-

30. Orhan Koçak, Geçgin'de fabrika ve proletaryanın (Türkçede belki de ilk kez) peşinen bilinen anlamdan, bir kurtarıcı ufuktan, tarihsel yön duygusuyla belirlenmiş bir umuttan yoksun, üzerine diyalektik maddeci bir ışık düşürülmeden anlatıldığını söyler. "Gevşek Emek", s. 1-4; *Tehlikeli Dönüşler*, s. 193-206.

mak için gelmişlerdir.

Hayır, bir eve dönüş romanı değil *Son Adım.* Kayıp yurdu bulmanın, eksik halka kavuşmanın romanı değil. Bir köken ya da kimlik arayışının romanı hiç değil: "Yolunu şaşırmış, diye mırıldanıyorsun, *yolunu şaşırmış?* Ama böyle söylemek yetersiz kalıyor. Sadece sen yolunu kaybetmiş değilsin, yolun kendisi de kaybolmuş." Kasırga Alisan'ı dünyanın dışına atmakla kalmamış, o dünyayı da dağıtmış, insanların etrafında toplandıkları ateşi bir "soğuk ateş"e çevirmiştir: "Bakıyor, bu insanlar benim neyim oluyor, diye soruyorsun, yakınlarım mı? Bizi birleştiren, ateşin başına toplananlar gibi toplayan bir şey gerçekten var mı? Soğuk bir ateşin, donduran, buz kestiren bir ateşin etrafında nasıl toplanılır?"

Yine de *Son Adım*'la birlikte Geçgin'de bir kırılmanın olduğunu düşündüren şeyler var. *Gençlik Düşü*'nün kara bataklıktan umudunu kesmiş, içindeki ıssız çöle kulak kesilmiş, orada hâlâ yaşayan bir şey var mı diye araştırırken bir yabaniye dönüşmüş anlatıcısı için belki de zorunlu bir kırılmaydı bu. *Gençlik Düşü*'nü yazdıktan sonra, yersiz yurtsuzun bu kendine gömülmüşlüğünün zamanla bir soğuk hücreye dönüştüğünü mü düşünmüştür Geçgin? *Son Adım*'dan: "Niçin ikimiz de böyle soğuk insanlar olduk, diye düşünüyorsun, bizi böyle soğuk yapan ne oldu?" Bir kaçış çizgisi boyunca ilerlerken kibirli bir insana mı dönüştüm yoksa? "Bazılarını içten içe küçümsüyordun. Zaten her şeyi küçümsüyordun. Bütün yaşam biçimlerine –ki sence bunların hepsi aynıydı, birbirine benzerdi– tepeden bakıyordun."

Son Adım'da arzunun ilk kez bir kabarma-geri çekilme ritmiyle değil, sanki bu kez iyileştirici bir çağrı gibi belirdiği bir an var. Alisan'ın buz tutmuş tabakasını çatlatan, o zamana kadar görüş alanına bile girmeyen bir kadına ("Annenden, babaanneden ya da tüm bu mahalledeki evle, yemekle uğraşıp duran kadınlardan farklı olmayan bir kadın") duyduğu arzudur. Kader'in açtığı çatlaktan başka sesler de içeri dolmuş gibidir. "Anlamak başka bir şeye dönüşmektir," diyordu *Gençlik Düşü*'ndeki Deleuze okuyan genç, "anlamak, birini, bir şeyi, bir hayvan, bir bitki ya da kaya parçasını

ona dönüşmektir, bedensel olarak, kanda, sinirlerde, kaslarda, ondan bir parçanın içinde büyümesidir. Sen ya da o olduğun oranda, belki artık ne sen ne de o olan bir yere doğru gitmektir." *Gençlik Düşü*'nün sonlarına doğru bir kez daha belirmişti Deleuze faktörü: "Yoksa –anlamak dönüşmekse eğer– dönüşebileceğim şeyin sezgisi bile şimdiden beni korkuttuğu için mi?"

Son Adım'daki kırılmayı bu sözler mi hazırladı acaba? Alisan'ın babaanneyi anlamak için babaanneye (*Suse*, adı budur babaannenin), Zeynel'i anlamak için Zeynel'e, Ziya'yı anlamak için Ziya'ya dönüşmesi, kendine nasıl bir hücre kurduğunu anlayabilmesi için sonunda gerçek bir hücreye düşmesi gerekmiştir. Babaannenin küçültülmüş dünyasıyla kendi küçülmüş dünyası arasındaki benzerliği ("İkimiz de köşemize çekilmiştik, ikimiz de herhangi bir değişiklikten korkarak sıkı sıkı kapanmıştık, ikimiz de zamanın geçmesini beklemekten başka hiçbir şey yapmıyorduk") ancak o zaman anlar. Ailenin soğuk, dediğim dedik, küçümseyici erkekleriyle kendisi arasındaki yakınlığı ("Belki ben de kibirlilik, bencillik yönünden bu erkeklere benzedim, diye düşünüyorsun, onlar gibi her şeye karşı küçümseyici bir tavır takındım, değer vermez gibi yaptım, daha doğrusu onlara benzememeyi beceremedim"), ailesinin büyük şehirde bir mahalleye kapanıp kalmasıyla kendi odasına kapanmışlığı arasındaki benzerliği ("Ama öyle görünüyor ki böyle kapanarak, içime dönerek benden öncekilerden, anamdan babamdan, başka yere göçüp kendi mahallelerine kapananlardan pek farklı bir şey yapmadım") o zaman anlar. Ailesinin terk ettiği toprakların söndürülmüş ateşiyle kendi soğuk ateşi arasındaki bağı ("Belki beni dağıtan aynı şey onları da başka bir biçimde dağıttı"), akrabalarının kulak tırmalayıcı seslerinin acıyı içselleştirmeye zorlanmış bir dil olduğunu ("Belki de, diye düşünüyorsun, bütün hayatım boyunca hiçbir konuşma işitmedim, işittiğim bunun gibi sesler, ahlar vahlar, kulak tırmalayan mırıltılar, hırıltılar falan oldu. Ama şimdi başka bir olasılığın daha olduğunu fark ediyorum: Bunlar dildi, ama ben bu dili anlamak istemedim, böyle bir dili işitmek istemedim") o zaman anlar. Başkalarının hayatını "içler acısı bir

şeye, bir paçavraya, acı çeken, acıdan başka bir şey bilmeyen bir şeye, küçültülmüş bir şeye, bir zavallıya, bir hiçe çevirmek" isteyenlerle kendi hayatını bomboş bir şeye çevirmesi arasındaki benzerliği o zaman anlar: "İşte bu heriflerle, yaşamı ölü bir şeye çevirenlerle gizli bağım, zehirlerini çok önce içime akıtmışlar gibi: yaşarken bir ölüye dönüşmüş olmak, yarı ölü biri olmayı sürdürmek."

Alisan'ın insanın bir "hiç" değil, "hiçten biraz daha fazla" olduğunu anladığı an da bu andır: "karanlıkta bir nabız gibi atan şey, bir titreşim, evrenin başlangıcı da olabilecek, tüm sonlarla tüm başları iç içe geçiren küçük, ölümsüz tohum, bir incir çekirdeği. Bu incir çekirdeği aynı zamanda bizde, şimdiden içimizde, burada." Hayır, bir eve dönüş romanı değil *Son Adım*. Kendine ördüğü hücreyi anlayabilmek için başkalarının kapatıldığı hücreyi, kendi soğuk ateşini anlayabilmek için bir halkın soğutulmuş ateşini, kendi kaderiyle topluluğun kaderi arasındaki bağı fark eden Alisan'ın öyküsü. Kader'in çağrısını bu kez bir *amor fati* Evet'iyle üstlenmek isteyen bir yersiz yurtsuzun romanı.

Uzun Yürüyüş'ün sonlarına doğru bir kez daha, yine soru kipinde belirir halk: "Biri Kürtçe bir şeyler söyledi, konuşmalar yeniden Kürtçeye döndü. Aklında kalan tek sözcük, halk sözcüğü oldu. Halk, diye kendi kendine birkaç kez yineledi, benim bir halkım var mı?" Birkaç cümle sonra bir kez daha tekrarlanır soru: "Yoksa, dedi kendi kendine, bu kayalardan, taşlar, otlar, hayvanlardan kendime bir halk mı yapmaya çalıştım? Kıza, yanındaki kadının gövdesine iyice yaslanarak oturan kıza bakıp şu kızla ben acaba küçük bir halk oluşturabilir miydik, diye düşündü."

Arkalarda bir yerde Deleuze'ün "eksik halk"ı yanıp söner. Kavramda aynı anda iki fikir birden içerilmiştir: Bugün halk kaybolmuştur. Bugün eksik olan şey halktır.[31] Bugün halk "kitle"ye,

31. Deleuze-Guattari kavramı Paul Klee'nin "Eksik olan halktır" sözünden hareketle geliştirmişti (*Felsefe Nedir?*, s. 102-111 ve *Müzakereler*, s. 154, 183). Kavramın içinde Nietzsche'nin soluğu da hissedilir: "Ama benim gerçek insanlarım eksik henüz", *Böyle Söyledi Zerdüşt*, s. 371. Şu da Kafka'dan: "Halkım benim, tabii bir halkım varsa...", aktaran Hannah Arendt, "Giriş", *Illuminations*, Har-

"kamuoyu"na, bir köken arayışına dönüşerek sahneden çekilmiştir, ama bugün eksikliği hissedilen şey de halktır. "Yazma ediminde, yaşamı kişisel olmaktan öteye geçirme, yaşamı onu hapseden şeyden kurtarma girişimi vardır," diyordur Deleuze, kolektif olana duyulan ihtiyaç, ama sanatçı ya da düşünür halkı temsil edemez, onun adına ya da yerine konuşamaz, bir halk yaratmaktan da acizdir, onu ancak çağırabilir, henüz dili olmayan bir halkın eksikliğini saptayabilir: "Sanatçı bir halka çağrıda bulunmaktan başka bir şey yapmaz, girişiminin en derininde ona ihtiyacı vardır, onu yaratması gerekmez ve yaratamaz da. Sanat, direnendir: Ölüme, köleliğe, alçaklığa, utanca direnir."

Gençlik Düşü'nde Deleuze okuyan gençler *Felsefe Nedir?*'deki şu pasajı da tartışmışlar mıydı acaba: "Biz filozoflar, yarattığımız kişiliklerle her zaman başka şey haline gelir ve de park ya da hayvanat bahçesi olarak yeniden doğarız." Felsefe olmayanın felsefenin toprağı haline gelmesi için, düşünürün düşünür olmayan haline gelmesi gerekir. Düşünür "Hintli haline gelir, durmamacasına bu hale gelir, belki de Hintli olan Hintli'nin kendisi de başka bir şey haline gelsin ve can çekişmesinden kurtulsun" diye.[32]

Düşünce deneyinin sonunda ne olur? "Yine boş, yine insansız" bir manzarayla biter *Uzun Yürüyüş*. Geçgin'in kendini ip ip geriye söken figürü bomboş manzaranın içinde sönüp gitmiş, içi boşalmış bir kabuğa dönüşmüştür: "İlk kez sessizliğin sesten daha acı verici olabileceğini hissetti." Gezginin bir kaçış çizgisi boyunca çizdiği gerçek de bu sorularla ortaya çıkar. Yeryüzü ne zaman bir manzara olmaktan çıkıp bir dünyaya dönüşür? Ses ne zaman çıtırtı, hışırtı, uğultu olmaktan çıkıp dil olur? "Peki niçin yalnızca rüzgârın uğultusu değil, niçin yalnızca yer değiştiren çıtırtıların sesi

---

court, Brace and World, s. 36. Şunlar da Geçgin'in cümleleri. Bu kez bir yazıdan: "Deleuze'ün ne dediğini biliyoruz: Bugün tam da kayıp olan şey halktır. Halk öyle görünüyor ki 'gösteri toplumuna' dönüşerek ortadan kayboldu.", "Hüseyin Kıran Anlatıları İçin Birkaç Genel Söz", s. 24.

32. *Felsefe Nedir?*, s. 76 ve 111.

değil? Niçin aynı zamanda onların içinden gelip kendini duyuracak başka bir ses?" *Anlamın Mantığı*'nın sorusunu da biz ekleyelim: "Dünyanın yapısında başkası eksik olduğunda ne olur?"[33]

Uzun Yürüyüş'te o başkası, gezginin dağda bulduğu yaralı kız çocuğuydu. Kızın ortaya çıkmasıyla birlikte manzara kıpırdamış, ufukta kaybolmasıyla birlikte manzara "olanca boşluğu, boş genişliği"yle yeniden serilmişti. Manzarayı dünya, sesi dil haline getiren şeyin ne olduğunu araştırmak için yapılmış bir düşünce deneyi gibidir *Uzun Yürüyüş*. Geçgin'in gezgini ölü kenti, pazaryerini, insan seslerini geride bırakıp rüzgârın uğultusuna, yaprakların hışırtısına, hayvan seslerine kulak vermiş, doğup batan güneşe ("o ay çiçeği gibi büyük göz", "o uzak ana", "o aldırışsız Büyük Ana"), esen rüzgâra, yağan yağmura göre bir hayvan, bir ot, bir taş nasıl yaşarsa öyle yaşamıştır. "Bizde titreşen bitki, yumuşakça salınan ot, bu geniş çimenlik, bu büyüyen, fısıldayan ağaçlar, kabaran, çekilen sular, esen, okşayan, içe serin bir ılıklıkla dolan rüzgâr," diyordu *Gençlik Düşü*'nün anlatıcısı, "sanki asıl ne kadar çok bu parçayı büyütebilirsek, ne kadar çok bu insan olmayan yanımızı çoğaltırsak o kadar çok insan olacaktık." Ama şimdi *Uzun Yürüyüş*'te şu sorunun da cevaplanması gerekmiştir. Niçin yalnızca rüzgârın uğultusu, yer değiştiren çıtırtıların sesi değil, niçin aynı zamanda onların içinden gelip kendini duyuracak bir başka ses?

"Kendimize doğru yola çıkar, başkalarında mola veririz," diyordu *Huzursuzluğun Kitabı*'nda Pessoa. Şöyle mi düşünmüştür Geçgin? Manzara ancak bir başkası tarafından görülebilir olduğunda bir dünyaya dönüşür. Ses ancak başkasından bir parçayı bize geçirdiğinde dil olur. Ne kadar çok bu parçayı büyütebilirsek dil o kadar dil olur. Ne dağdaki kız Türkçe ne de gezgin Kürtçe biliyordur, ama kızın dilinden bir şey gezgine geçmiş, orada büyümeye başlamıştır.

33. "Sapkının dünyası başkasının olmadığı, dolayısıyla olanaklının da olmadığı bir dünyadır." Gilles Deleuze, *Anlamın Mantığı*, çev. Hakan Yücefer, Norgunk, 2015, s. 332-52.

HASTALIK

Yaşamın bugün bir hastalığa dönüştüğü fikri daha *Gençlik Düşü*'nde belirmişti: "Yaşam hastalığı, hastalığın yaşamı. Belki de bu, bir zamanlar sağlık denilen şeyin yerini çoktandır alınıştı." Bir yaşam hastalığı varsa, *Uzun Yürüyüş*'te de iyileşmeyecektir:

"Kıza 'Artık hastalanmam sanıyordum,' dedi cılız sesiyle, 'ama belki çok uzun süre hastaydım. Galiba bir hastalık beni buralara kadar sürükledi. Hastalıklı bir düşünce sürükledi.'" Bir kez daha tekrarlanır: "'Sen şimdi diyorsun İstanbul'dan buraya, bu mağaraya kadar öylesine geldim, öyle midir?'

"Kafasını salladı. Öteki de ona uyarak birkaç kez kafasını salladı, ardından 'Peki neden?' diye sordu.

"Yanıt vermeden önce bir süre sustu, sonra 'Bir düşünce,' diye mırıldandı, 'galiba hastalıklı bir düşünce yüzünden.'

"'Düşünce mi? Ne düşüncesi?'

"'Dümdüz bir çizgiyi izle diyen bir düşünce, her şeyi geride bırak diyen bir düşünce.'"

Roman gibi felsefe. Deleuze düşüncesinin içinden geçerek ("Dümdüz bir çizgiyi izle, her şeyi geride bırak") onun hastalığını ("hastalıklı bir düşünce") geride bırakmak istiyor gibidir Geçgin. Ama diğer yandan bu serbest dolaylı konuşmada Deleuze'ün "uygarlığın hem hastası hem doktoru" olan sanatçı tipi bir imkân da oluşturmuş gibidir. "Hastalığı sağlığın keşfedilmesi, sağlığı hastalığın araştırılması" haline getirebilecek bir uzun çalışma.[34]

Sanatta hastalığı bir yozlaşma olarak görenler, Tarih'e çoktan kayıtlı sağlıklı çıkışın bizi biraz ileride beklediğini düşünenler oldu hep. Hastalığı anlatıyorsanız reçeteyi hazırlayın, yolunu şaşırmışlığı anlatıyorsanız doğru yolu gösterebiliyorsanız yapın. Sağ-

34. *Anlamın Mantığı*, s. 263 ve 194.

otoriter-faşist düşüncelerin sanatta hastalığa (sapkınlığa, yolunu şaşırmışlığa, yurtsuzluğa, arayışa) bu şartla katlanabildiğini biliyoruz. Ama solun kendini bundan kurtarmasının o kadar kolay olmadığını da. Lukács *Roman Kuramı*'nda romanı "yurtsuzluğun" biçimi olarak tanımlar, ama doğru çıkışı bulduğuna inanır inanmaz "hastalıklı sanat"ın karşısına "sağlıklı sanat"ı dikiverir. Sanatın temeli "toplumsal sağlık"tır: Kafka, Dostoyevski, Beckett, Joyce – hepsi yozlaşmış, demek hasta sanatın örnekleri olarak çöpü boylar.[35]

Geçgin'de delilik *Gençlik Düşü*'nün sonlarına doğru bir an bir çıkış yolu gibi belirmişti: "Altına etmeye başlamakla insan yasadan, kurallardan, dilden, kısaca insan dünyasından (sözcüğü sözcüğüne bu dünyanın içine ederek) geçip belirsiz bir çıkışa doğru gidiyordu." Ama sonra "insan dünyası"na soru işaretini bırakıp ufukta kaybolur deli. *Uzun Yürüyüş*'ün sonunda, insan dünyası üzerine bu uzun çalışmanın en ileri noktasında bir iyileşme çağrısı var gibidir ("galiba bir hastalık beni buralara kadar sürükledi"), ama ben de bu dağ başına durup dururken çile çekmek için gelmedim, diyor gibidir gezginin içinde bir ses, yaşamın kendisi hastalandığı için geldim, o hastalığın içinden daha canlı, daha hafif bir hayata bakabilmek için geldim. Bir iyileşme olacaksa eğer, edebiyat bunu o zorunlu çıraklığın içinden geçerse yapabilir, "sağlık" üzerine düşünmek için sapkınlığı, "yol" üzerine düşünmek için yolunu şaşırmışlığı, "başkası" üzerine düşünmek için kimsesizliği, "halk" üzerine düşünmek için halksızlığı üstlenerek yapabilir. Bu dünyada başarı şansı pek düşük bir yurtsuzluğu bir keşif aracına dönüştürebilirse yapabilir.

Bir çıkışsızlık ve yalansızlık ânında biter *Uzun Yürüyüş*: "Söylediği bir şey yoktu ama geride tuttuğu bir şey de yoktu. Hiçbir şey önermiyor, hiçbir şey saklamıyordu."

35. György Lukács, "Healthy or Sick Art?" ("Sağlıklı Sanat mı Hastalıklı Sanat mı?"), *Writer and Critic*, haz. ve çev. Arthur Kahn, Merlin Press, 1970, s. 103-9.

NEŞE

Yirminci yüzyılda yazarları en çok düşündüren konulardan biri, bu felaketler çağında edebiyatın neşesine tekrar kavuşup kavuşamayacağıydı. Tartışmanın bir ucunda Adorno vardır: Auschwitz geçmişte mümkün olduğu, belirsiz bir gelecekte mümkün kalacağı için neşeli bir sanat tahayyül edilemez artık.[36] Neşe uğrağını sanattan kovmanın mümkün olmadığını da söyler Adorno. Ama asıl yaptığı, sanatı kendi içinde de sürüp giden barbarlık çekirdeğiyle, felaketi anlatma zorunluluğu ile felaketin onu üreten kültürün parçası olmadan anlatılamadığı gerçeği arasındaki çelişkiyle baş başa bırakmaktı.

Daha genç, daha Nietzsche'ci Deleuze aynı darboğaza "devrimci neşe" ısrarıyla girdi: "Büyük kitaplardan yayılan tarif edilmez bir neşe vardır her zaman, çirkin, umut kırıcı ya da korkunç şeylerden bahsettiklerinde bile." Arkada bir yerlerde, içinde bir gülüşün çınlamadığı bir hakikatin yanlış olduğunu söyleyen Nietzsche'nin soluğu duyulur. Dünyaya kayıtsız kalmanın ya da uzlaşmanın neşesi değil, yaşama ölümü kazıyanlara, "yaşamı olumsuzun hâkimiyetine sokmaya yönelik bu korkunç girişim"e karşı olumlamanın neşesi: "Kafka'nın yazdıklarındaki neşe, Kafka'nın siyasal gerçekliğinden ya da siyasal düzeyinden daha az önemli değildir. Max Brod'un Kafka hakkındaki kitabının en güzel sayfası, *Dava*'nın ilk bölümü okunurken dinleyicilerin 'tutamadıkları bir kahkahayla' nasıl güldüklerini anlattığı sayfadır [...] Nietzsche, Kafka, Beckett, fark etmez: Onları iradedışı kahkahalarla ya da siyasal ürpertilerle okumayanlar, her şeyi bozar."[37] *Beyaz Geceler*' in karanlık yazarını da ben ekleyeyim. St. Petersburg sokaklarında

36. Theodor W. Adorno, "Sanat Şen midir?", *Edebiyat Yazıları*, çev. Sabir Yücesoy - Orhan Koçak, Metis, 5. basım, 2018, s. 155.

37. Deleuze-Guattari, *Kafka*, s. 64. Ayrıca bkz. Deleuze, "Göçebe Düşünce", *Issız Ada ve Diğer Metinler* içinde, s. 398-99.

bir gölge gibi dolaşan Dostoyevski aylağı kasvetli hikâyesini Natasha'ya anlatırken birden içinden bir kahkahanın patlamak üzere olduğunu fark eder: Yoksa benim hikâyem komik bir hikâye mi?

Geçgin romanlarında böyle anlar hiç yok değil. *Uzun Yürüyüş*'te bir sabah İstanbul'dan yola çıkıp kendini dağda bulan bu "Manisalı Tarzan"a polisler "yürüyüş parkuru mu lan burası" diye sorduklarında, sokaktaki çocuklar kafasında pembe şapkası, elinde ağaç dalından bir asa "uzaklar"ın ne tarafta olduğunu soran adama güldüklerinde ("Uzaklar o tarafta değil abi, bu tarafta") biz de güleriz. Yine de neşeli bir yazı değil Geçgin'inki. Bu romanların bir konusu da bu zaten. Bu ölülüğün içinde "diri, neşeli, sarsılmaz, dolu yaşam isteği"ni (*Gençlik Düşü*) ele geçirebilecek miyim? Bu hayat yokluğunda "neşelice tınlayan kıpırtıyı, denize ya da toprağa doğru uzanan"ı (*Gençlik Düşü*) nasıl bulacağım? "Parmak uçlarımdan hep kaçıp duran, kaçıp boğazıma dolanan canlılığın ipi"ni (*Son Adım*) yakalayabilecek miyim? *Son Adım*'dan: "Neşem kaybolmuş, diyorsun, sönmüş – ama ne zaman söndü? Damarda akan kanın duyurduğu o canlı olmanın, yaşıyor olmanın sevinci ne zaman kayboldu?" Yaşam hastalığının yerine canlı, neşeli bir hayat, bir yaşam sevinci koyabilecek miyim?

Gençlik Düşü'nde Deleuze (anlaşılan Nietzsche ve Spinoza da) okuyan felsefe öğrencisinin sorularından biri buydu. Dünyayı "yalnızca var olmasından duyulan bir sevinçle" olumlayabilecek miyiz? Daha az yüklenmiş bir hayatın içinde daha hafif ayaklarla yürümenin, "akmanın, devinmenin, geçmenin neşesi"ni tekrar ele geçirebilecek miyim? Olumsuzun kıskacından kurtulabilmiş bir saf Evet'e ulaşabilecek miyim? Geçgin'in romanlarında belki bir tek çocukluğun unutuş anlarında beliren, bir de büyük acılara rağmen ayakta kalmış yaşlı kadınların yaklaşabildiği "iyi ki var!"ın Evet'i. Şu baharda bembeyaz çiçeklerini açan kiraz ağacının neşeli dalgaları, şu vücudumu yalayarak geçen rüzgâr, şu kurumuş dere yatağının kenarındaki serinlik yayan çakıllar iyi ki var! O "iyi ki var"a ben de ulaşabilecek miyim? "Tanrı'nın ölümünün 'neşeli bir olay' haline gelmesi için zaman gereklidir," diyordu Deleuze. Ya-

zıda o zamanı bir an için de olsa yakalayabilecek miyim? Her yere kederli duygular ekilmiş, insanlar hayat yokluğuna mahkûm edilmişken, o küçücük görünen farka ("hiçten biraz daha fazla") ulaşabilecek, bir "nektar damlası" için kendini durmadan yenileyen yeryüzünden, ölü kabuğunu geride bırakan yılanlardan, karanlıkta kanat çırpan yarasalardan, kuraklığın ardından hep birlikte şarkı söyleyen kurbağalardan güç alabilecek miyim? Her şeyi birbirine bağlayan olumsuzluk prangasının yerine canlılığın ipine tutunabilecek miyim? Her şey beni acıdan, tahammülden, tepkiden oluşmuş bir varlık olmaya sürüklerken üzerime vurulmuş ölülük mührünü kırabilecek miyim?

"Bir mühür kırıldı" (*Son Adım*). Cümlenin ardından karanlık ikizi gelir: "Kırıldı mı?" Şu da *Gençlik Düşü*'nün sonu: "Yürüyor, umut diyordum kendi kendime, yaşama umudu ya da artık aynı anlama geldiğine göre ölebilme umudu. En son anda ölüm, içinden yaşamı geçiren açıklığını serecek, çünkü yaşam her canlıyı, nasıl yaşamış olursa olsun her varlığa geleni, yeryüzüne saçılmış tüm bu eşsiz parçalarını kutsamaktan haz duyacaktır." Cümlenin gölgesi belirmekte gecikmez: "Yürüyor, umut diye yeniliyordum, sözcüğün anlamını kavramak istercesine: umut? Umut ha!"

Nietzsche-Spinoza-Deleuze hattıyla bir yaratıcı diyalog içinde yazılmış gibidir Geçgin romanları. "Birinin aydınlatıp, diğerinin kararttığı çift güneşli bir gezegen"de (*Gençlik Düşü*) yürür Geçgin'in gezgini. Biri kabına sığamayan canlılığın, ışıklı yeryüzünün, "bu güzel, berrak su küresi"nin, "doygun anların dingin, ölmez göğü"nün, "her şey her zaman tam, eksiksiz, sonsuza kadar var!"ın güneşi. Diğeri her an harcanan yeryüzünün, "her şey yitip gitti!"nin, insana yük beygiri muamelesi çeken zamanın, "bütün o ölü anlar, yitik anlar, harcanmış anlar, boğulmuş anlar, varolma fırsatı bile bulamamış anlar"ın (*Gençlik Düşü*) yankılandığı bomboş gökyüzünün kara güneşi. Gezgin varsa, gölgesi de var. *Kenarda*'da anlatıcıdan önce yola çıkan, en küçük eylemini yutup emen hayalet. *Gençlik Düşü*'nde bütün yaşamı boyunca anlatıcıya eşlik eden, onu her şeyden ayıran görünmez eşlikçi. *Son Adım*'da tüm

yaşamını Alisan'dan önce yaşayıp bitiren, onu bir hayalet olmaya zorlayan buzdan gölge. *Uzun Yürüyüş*'te istese de kesip atamayacağı görünmez kafa. *Gençlik Düşü*'ndeki öteki: "Büyüklüğünce hissediyor, evet demek istiyordum bu dipdiri, dopdolu, eksiksiz, bir gülüş gibi çınlayan Var'a, kabul etmek, evet demek istiyordum, evet, öyle, *Var*. Ama ardından öteki beliriyordu yeniden, daha da acımasız, öfkeli, küf renkli, çürümüş, köpeksi dişleriyle sırıtarak, bu saçma esrimelerle, bu çocukça duygulanışlarla alay ederek, oyunun cezası olarak daha büyük düşüşleri hazırlayarak, yaşamanın da ölmenin de değersizliğini, boşluğun boş olan sesiyle söyleyerek üzerime abanıyordu. Gövdem gelip bir ayağın onu ezmesini bekleyen boş bir teneke kutuya dönüşüyordu, yalnızca bu düşüş vardı işte, bu yılan sokması, bu zehirlenme, bu kuntlaşma vardı."

Uzun Yürüyüş'ün sonlarına doğru bir neşe olanağının çakıp söndüğü bir an var. Hava kararmış, ateş yakılmış, dağdakiler ateşin başında toplanmıştır. Gezgin ateşin yalımlarına bakarak kafasında hikâyesini canlandırmaya çalışır: "Belki bir hikâye vardı ya da belki sonunda az çok bir hikâye belirmişti ama bu hikâye kimindi, kime aitti, bunu bilmiyordu. Onun değildi. Herhalde belleği de artık onun değildi. Peki kimindi? Bilmiyordu, belki bu artık başka birinin belleğiydi, ölmüş birinin belleği ya da belki artık kimsenin belleği değildi. Ya da, diye düşündü, tüm bu parçalar uzaklaşıp geriye düşerken son kez beliriyorlar ya da kimbilir belki bundan sonra benimle hiçbir ilgisi kalmayan bu başka bellekte yaşamayı sürdürürler." Ateşin başında cılız bir sesle sanki mırıldanır gibi ilk kez uzun yürüyüşünün hikâyesini anlatmaya başlar gezgin: "Sesi kulaklarına bir yabancının sesi gibi geliyordu, cılız bir ses, çıtırdayan bir ses. Biri hikâye anlatıyor, diye düşündü, biri konuşuyor. Kim konuşuyor? Bu bellek benim değilse kim anımsıyor?"[38] O sırada birileri güler. Küçük kız anlatılanlardan hiçbir

38. Arkalarda bir yerde yazmanın Ben'den hiç kimseye dönüşmüş bir sese, "bitimsiz mırıltı"ya yaklaşmak olduğunu söyleyen Blanchot'nun sesi mi duyuluyor? Deleuze buna "kişisel dilbilimin reddi" diyordu: "üçüncü şahsın, "o"nun ya

şey anlamasa da gülenlere bakıp kıkırdar. Birilerinin güldüğünü görmek, gülünebilir bir dünyaya inanmaktır: "Bu yoksa komik bir hikâye mi, diye düşündü [...] Hikâyeyi ilk kez anlattığından komik mi, değil mi, bilmiyordu. Dinleyenlere bakılırsa komik olmalıydı. İnsanların gülmesi galiba hoşuna gitti. Bu hikâyeyi bir kez daha anlatma fırsatım olursa, diye düşündü, belki o zaman dinleyicilerle birlikte ben de gülerim."

Belki ilerde, diyor gibidir "uzun yürüyüş"ün anlatıcısı, hikâyeyi biri ikinci kez anlatırsa, bu hikâye sadece benim uzun yürüyüşümün değil, yol boyunca dönüştüğüm evsizlerin, dilencilerin, çöp toplayıcıların, su birikintilerine eğilmiş hayvanların, toprağın üzerinde ağır ağır ilerleyen salyangozların, oyuğuna akan yılanların, toprakta tüneller açan yeraltı yaratıklarının, ip gibi bacaklarıyla yeryüzüne abanmadan yürüyen hafif yaratıkların, rüzgârda titreşen otların da hikâyesi olabilirse,[39] sadece benim uzun yürüyüşümün değil, insanları dört bir yana savuran bir kasırganın, o

---

da nötr "*on*" zamirinin, ilk iki şahıs karşısındaki üstünlüğü, tüm kişisel dilbilimin reddi", *Müzakereler*, s. 107: "Edebi sözcelemenin koşulu görevini üstlenen birinci ve ikinci şahıslar değildir; edebiyat ancak içimizde Ben deme gücümüzü elimizden alan bir üçüncü şahıs belirdiğinde başlar (Blanchot'nun 'nötrü')", *Kritik ve Klinik*, çev. İnci Uysal, Norgunk, 2007, s. 11. Geçgin'in edebiyatın esas gücünü burada gördüğünü biliyoruz: "Blanchot ile birlikte diyebiliriz ki bir edebiyatın gücü, hangi şahısta yazılırsa yazılsın (birinci tekil, ikinci ya da üçüncü tekil) bu O'ya yer açtığı, onun öngörülmez, şaşırtıcı dile getirilişlerine yer verdiği kadarıyla ölçülür. Bu açıdan yazan bir kişi değil, insan dışı O'nun hizmetindeki eldir", *Edebiyatta Üç Nokta*, s. 23. Blanchot'nun "bitimsiz mırıltı"sı için: Maurice Blanchot, *Yazınsal Uzam*, çev. Sündüz Öztürk Kasar, YKY, 1993, s. 22-28 ve 43. Kendini farklı seslerin yankılandığı boş bir sahneye dönüştürmek isteyen Pessoa gezginini de hatırlayalım.

39. Geçgin'in hayvanları en çok Bilge Karasu'nunkileri andırır. Karasu'da hayvanlar birer mecaz değil, geniş "dirim" sahnesinin merkezi figürleridir. Lokanta önlerinde bekleşen kediler, kumsalda oynaşan köpekler, harabeler arasında otlayan keçiler, batan güneşi seyreden kertenkeleler. Hızla geçip giden arabaların ezdiği kaplumbağa, kuyruğu kopmuş kedi yavrusu, emilip atılmış yengeç, evin avlusunda bayramı bekleyen koç, ateşin yalayıp yuttuğu yılan. Hayvanla insan arası karma yaratıklar. Geçgin'e dönersek, Karasu'dan bu yana Türkçede hayvanlar, taşlar, su birikintileri pek az anlatıda bu kadar önemli oldu.

kasırganın soğuttuğu ateşin, o buzdan ateşin etrafında toplanmış insanların hikâyesi de olabilirse, o zaman yeryüzünde kendine bir yer bulabilmek için ayakları şişene kadar yürüyen bu meczubun hikâyesine ilerde dinleyicilerle birlikte belki ben de gülebilirim.

ÖLÜ DİL

Yer duygusuyla başlamıştık, dil duygusuyla bitirelim. Jean Genet kendisiyle yapılmış bir söyleşide Fransızcayı olabildiğince güzel kullanmak istediğini söyler: "Çünkü ben Fransızca mahkûm edildim. Beni mahkûm eden mahkemeler kararlarını Fransızca verdiler." Hayatı kimsesizler yurdunda, ıslahevinde, hapishanede geçen bir yazarın dili güzel kullanma vurgusunda bir ödeşme isteği görenler olabilir. Dile hükmeden sizlersiniz, ama alın işte ben dile sizden çok daha hâkimim. Oysa aynı cümlede Fransızcayı Fransızcaya karşı bir silaha dönüştürme isteği de görülebilir. Siz dili insanı bir hücreye kapatmak için kullandınız, şimdi ben onu hücreden çıkartmak için kullanacağım.

İnsan nasıl kendi dilinin azınlığı olur? *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*'in galiba en güzel bölümü, Deleuze-Guattari'nin dilde bir firari hat çizmekten, bir dilde söylenemeyeni söyleyebilmek için o dilin içine bir yabancı dil yontmaktan söz ettikleri bölümdür. Bir dilin ustası olmaktan değil, bir dile hâkim olmaktan değil, dilin içinde kendi başına ayakta duran bir şive ya da getto oluşturmaktan da değil, ancak çoğunluğun diliyle ilişkisi içinde minörleşebilen bir dilden, bir dilin bastırılmış niteliğini baskıcı niteliğinin karşısına çıkarabilmek için dili şimdiye kadar duyulmamış iç yoğunluklara açmaktan söz ettikleri bölüm.

Yazarın ilk kaçış denemesi dile doğrudur. Evini, vatanını, ülkesini terk edip dile yerleşir yazar. Ama bu ikinci yurda yerleşemeyen, çünkü onun bir hücreye dönüştüğünü gören, bu kez dilin dışına kaçmayı deneyenler de var. Bunlardan biri Ayhan Geçgin. Yazdığı dilin bir ölü dil olduğunu daha ilk kitapta hissettirmişti:

"Bunlar ölü bir dilin artıkları, sırıtan, çok önce ölmüş ama ölmeye karşı koyan, bir gevezelik gibi kendini yineleyip duran sözcük parçaları, paçavralar, bir çuval dolusu çöp, bitmeyen uğultuydu, bir toz dumanıyla her yeri kaplayan karmaşaydı. Karmaşanın gerisinden bazı bazı henüz dil olmayan, sessiz bir şey kapalı bir ağzın içinde, dişlerin gerisindeki bir dil gibi kıpırdayıp kendini belli belirsiz duyuruyordu." *Son Adım*'da da var: "Peki konuştuğun, Türkçe denilen bu dil, bu dil senin mi? Artık bundan da kuşku duyuyorsun. Bu dil ağzından ölü bir dil gibi çıkıyor. Ölü bir dil? Senin için anlamı: konuşur konuşmaz ölü bir dile dönüşen dil, sözcüklerin hiçbir şeyi canlandırmadığı bir dünya; kuru bir dünya, kuru bir dil."

"Henüz dil olmayan, kapalı bir ağzın içinde bir dil gibi kıpırdayıp kendini belli belirsiz duyuran şey." *Gençlik Düşü*'nde anlatıcı eğer kitabını bitirebilmiş olsaydı, ailenin ne Türkçe ne de okuma yazma bilen yaşlılarına götürebilmek istediğini söylüyordu: "Hani bir kitabım çıksa da götürsem onlara, anlamazlar ama yine de sevinirler, gözleri dolar [...] İşte bu beni tuhaf bir biçimde derinden etkiliyor." *Uzun Yürüyüş*'te gezgin, dilini bilmediği (Türkçe de bilmeyen) kıza seslenmek ister. Ne söylemek istediğini bilmiyordur, ama ağzını açmak, "açılan bu ağızdan yalnızca ses değil, sesle birlikte başka bir şeyin de çıkması"nı istiyordur: "Kız sözlerimi anlayamayacağına göre, diye düşündü, kulaklarına neyi ulaştırmaya çalışıyorum? Kızın anlamadığım sözcüklerinden benim kulaklarıma ulaşan ne?" *Son Adım*'da bu kez Alisan aralarına geri dönemeyeceği insanlara bir şey söylemek ister: "Bu söyleme arzusu, bu ciğerlerden, göğüsten yükselip boğazdan yukarıya doğru taşan, dilin ucuna gelip tökezleyen şey – onlara ne demek istiyorsun?" Uzaklardaki Kader'e seslenme isteğinde de var: "Kader, diye sesleniyorsun, sana söylemek istediğim şeyler var, birçok şey var. Bu içime dolanları sana anlatmak istiyorum – onları nasıl anlatacağımı, sözcüklere nasıl dönüştüreceğimi henüz bilmesem de. Ama varlar, gövdemden çıkan hava ya da ses gibi varlar. Onlara biçim veren ağızsa henüz yok. Öyle hissediyorum ki bunları sana

söylemenin, aktarmanın bir yolunu bulmadıkça o ağız da hiç var olmayacak."

Geçgin'in ilk deneyi "ağzı mühürleme"yse, ikincisinin bir "ağız" arayışı ("kapalı bir ağzın içinde kendini belli belirsiz duyuran şey"i dile getirme isteği) olduğunu söyleyebiliriz artık. Sadece yeryüzü seslerini dinleyen bir "kulak" değil, bu seslerin yankılandığı bir "boş kovuk" değil, boş kovuğa dolanları başkalarına duyurabilen bir ağız olma isteği. Konuşur konuşmaz ölü bir dile dönüşen bu "kurumuş deri parçaları"nın içinde yaşayan bir şey gerçekten var mı? İnsanı "boş bir çuval"a çeviren bu ölüm dilini yeniden dirimin, duyumun, seslenmenin diline çevirebilir miyim?

Bu çağda edebiyatın verebileceği tek neşeli haber belki de budur. Kafka'nın burjuvalar, iş adamları ve resmi görevlilerin konuştuğu Prag Almancasından o dilde o zamana kadar duyulmamış bir sesi yaratabilmiş olması. Oğuz Atay'ın kürsü konuşmalarının, dokunaklı ölüm ilanlarının, acılı aşk romanlarının Türkçesinden o zamana kadar Türkçede işitilmemiş bir dil yaratmış olması. Bilge Karasu'nun bir çoğunluk dilinden bir azınlık dili yontabilmiş olması. Geçgin'in yıllardır ölüm ekip ölüm biçen, hayata olumsuzu, acıyı, tahammülü kazıyan bir ölüm dilinden, duyularla bağı çoktan kopmuş bir kamp dilinden ("güzel Türkçemiz") dirimin, duyumun, canlılığın dilini yaratıyor olması. *Gençlik Düşü*'nün genç anlatıcısını *Felsefe Nedir?*'de esas etkileyen şey yoksa bu muydu? En az bir başkası içimizde düşündüğü ölçüde canlıyızdır. Bir serbest dolaylı konuşma imkânı: "Soluğumun içinde daima bir başka soluk vardır, düşüncemin içinde daima bir başka düşünce, sahip olduğumun içinde bir başka sahiplik, karmaşıklıklarımın içinde içerilmiş binlerce şey ve binlerce varlık [...] Söz konusu olan maruz kaldığımız tesirler değil, içimizdeki üflemeler ve dalgalanmalardır [...] İşte neşeli haber budur."[40]

40. Deleuze'ün *Anlamın Mantığı*'ndan aktaran François Zourabichvili, *Deleuze: Bir Olay Felsefesi*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, Bağlam, 2008. Bir başka çeviri için, *Anlamın Mantığı*, s. 328-29.

Geçgin'in cümlelerinde Kafka'nın "başarı şansı pek düşük kaçış denemeleri", Nietzsche'nin "bir sorma ve denemeydi benim tüm yürüyüşüm"ü, Deleuze'ün "yalnızca kırık uzun bir kaçış çizgiyle dünyalar bulunabilir"i düşünmeye devam eder. Orhan Kemal'in ne babaevini ne de el kapısında çalışmayı seven "serseri mayın"ları, Yusuf Atılgan'ın bir türlü ulaşamadığı bir O'nun peşinde daireler çizen aylağı, Hüseyin Kıran'ın sonsuz gözaltından kaçabilmek için etrafına koza ören, bedenini parçalayan, "bir yok olma alıştırması"na girişen Resul'ü düşünmeye devam eder. Latife Tekin'in "gayrişahsi mırıltı"sı, Blanchot'nun "bitimsiz mırıltı"sı, Bilge Karasu'nun "dirim"i, Benjamin'in "hikâye anlatıcısı" düşünmeye devam eder. Pessoa'nın "Kendimize doğru yola çıkar, başkalarında mola veririz"i, Coetzee'nin tarih kazanına yuvarlanmadan bir ufuktan diğerine usulca kayan Michael K'sı düşünmeye devam eder. Haber neşelidir, çünkü en az iki söz karşılaşmış, ikisinden de farklı bir şeye dönüşmüştür. Bir "ağız" olacaksa, diyor gibidir Geçgin, henüz dil olmayan sessiz bir şey kapalı bir ağzın içinde belli belirsiz kıpırdıyorsa, birinin varlığından diğerininkine eklenen bu dalgalanmalar sayesinde olabilir. *Son Adım*'da Kader'den, Suse'den, Ziya'dan, Zeynel'den Alisan'a geçen, *Uzun Yürüyüş*'te evsizlerden, çöp toplayıcılarından, çapulculardan, dağdaki yaralı Kürt kızdan, gökyüzünde geniş halkalar çizen kartallardan gezgine akan, *Gençlik Düşü*'nde kapıcı dairesinin bahçesinde sanki bahçenin parçasıymış gibi duran yaşlı kadından felsefe öğrencisine geçen, *Kenarda*'da Hortlak'tan (bu "felaketin ortasındaki yüz"den) anlatıcının varlığına eklenen buğu gibi belli belirsiz, parlak bir ipi andıran şey.

Soluğumun içinde başka soluklar var. Belki ilerde bir anlatıcı çıkar, bu kez benim güçsüz soluğumu kendininkine ekler, o belli belirsiz canlılık ipini geleceğe doğru uzatabilir. Dünyanın bütün uzun yürüyüşlerini, göçmen kuşların yeni yaşam olanaklarına doğru uzun yürüyüşünü, suya koşan yengeç yavrularının uzun yürüyüşünü, çorak topraklardan büyük şehrin sokaklarına, gecekondularına, fabrikalarına dağılan dilsiz kitlenin uzun yürüyüşünü,

hiç beklenmedik bir anda birden bir "park"a dönüşen şehirlilerin uzun yürüyüşünü, ölümden kaçan insanların otobüslerle, teknelerle, yürüyerek yaptıkları upuzun yürüyüşü, "bir yerde kalmak, yerleşmek isteyip de vardıkları yerlerden ertesi günü kaçarcasına ayrılanlar"ın bitmek bilmeyen uzun yürüyüşünü bu bir ve tek yeryüzünün hikâyesi olarak anlatabilir.

6

İkinci Hayat

~

"Bazen düşünüyorum da, düşlerimi birleştirerek kendime kesintisizce akacak bir ikinci hayat kursam ne hoş olurdu... acısını da keyfini de yaşayacağım, ikinci bir hayat."

Huzursuzluğun Kitabı
FERNANDO PESSOA

~

"Üstelik yapılmamış bir hayat da var."

Günlük
AHMET HAMDİ TANPINAR

~

"Pes edersem çökerim.
Bir sanat yapıtı olmak istiyorum."

Huzursuzluğun Kitabı
FERNANDO PESSOA

COĞRAFYA

Son yılların popüler "Coğrafya kaderdir"ini Türkçede ilk dile getiren Tanpınar'dı. İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra yazdığı "Savaş ve Barış Hakkında Düşünceler"de coğrafyanın ülkeler için bir kader olduğunu söyler. Nazi Almanyası'nın Avrupa coğrafyasındaki kaderine ayak uyduramadığı için yenildiğinden söz ediyordur: "Coğrafya bir kaderdir. Bu demektir ki, bunun gereklerini kabul etmek, ona ayak uydurmak şartıyla onunla iyi kötü uzlaşılabilir. Fakat bu şartları büsbütün unutanlar için perişanlık mukadderdir."[1]

Aynı geniş cümleyi ("Coğrafya bir kaderdir") kendi yazarlık kaderi için de kurabilir miydi Tanpınar? Bir ülke için geçerli olanın bir yazar için de geçerli olduğundan, yazarın coğrafi kaderine iyi kötü ayak uydurması gerektiğinden söz edebilir miydi? Günlüğünde ve mektuplarında coğrafi kaderinden değil, ama "kötü talih"inden, "hazin macera"sından, bir türlü dışına çıkamadığı bir coğrafya "çember"inden söz eder. Otuz beş yaşındayken dile getirdiği arzu ("Ne olur beni geniş insanlıkla bir temas hâline getirin") ölümünden bir yıl önce kederli bir yazıklanmaya dönüşmüştür. Yazıda kendine yeni bir hayat kurma, bir "başka adam olma" fırsatını kaçırdığını düşünüyordur: "1925'te Avrupa'ya gitseydim, başka adam olurdum." Bir zamanlar "eve dönen adam" olarak övdüğü Yahya Kemal'i günlüğün geç dönem notlarında ufuksuzlukla eleştirdiğini de biliyoruz. Eve dönen adam, evde mahpus kalmıştır: "Fakat o da ufuklu değildi... Türkiye'de mahpustu."

1. Ahmet Hamdi Tanpınar, "Savaş ve Barış Üzerine Düşünceler", *Yaşadığım Gibi*, Dergâh, 3. basım, 2000, s. 78.

Tanpınar günlükte "mahpus" sözcüğünü estetikten ("estetiğin içinde mahpus kalmak") ya da eserden ("bütün mesele eserin içinde mahpus olmasını bilmektir") söz ederken de kullanır. Son yıllarında birincisinin ("Türkiye'de mahpus") ikincisinin ("eserin içinde mahpus") engeline dönüştüğünü düşünüyor gibidir. Tamam, Yahya Kemal "kaçış kapıları arayan insan değil, eve dönen adam"dır, ama şimdi kendisi için ev bir sıkıntı sahnesine dönüşmüştür. Ölümünden birkaç ay önce, 1961: "Türkiye evlâtlarına kendisinden başka bir şeyle meşgul olma imkânını vermiyor. Bu itibarla bizim eve pek benziyor." Evlâtlarına talih çarkını kendileri için çevirme izni vermeyen boğucu bir ev. Besleyen değil, yutan ebeveyn: "Türkiye beni yedin!"

YAPIT

Yirminci yüzyılın, kendini bir yapıta dönüştürmek için gece gündüz çalışan "işçi yazar"[2] figürünün Türkiye'deki ilk örneklerinden biriydi Tanpınar. Güçlü bir "eser" arzusuyla ("eserim diyebileceğim şeyi bulabilecek miyim?") esersizlik korkusunu ("eserim yok") şiddetle yaşayan, yazıya dair endişelerini bu sözcüklerle dile getiren ilk yazar. Günlüğü modernist edebiyatın kendinden bir yapıt ortaya çıkarma, bir "kendini yapma" arzusu ile en az onun kadar ısrarlı karşıtı, "yapamadım" kaygısı arasındaki şiddetli gelgiti yansıtır. Yapıtıyla kendine bir ikinci hayat kurma isteği ile "başa-

2. Roland Barthes Fransız edebiyatındaki emek dönüşümünü on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Flaubert'le başlatır. Yazı artık hizmet ettiği dışsal amaçla değil, uğruna harcanan emekle tanımlanıyordur. Yazar bir yapıt ortaya çıkarabilmek için bütün enerjisini yapıtına akıtan, bir mücevher işçisi gibi yontan, incelten, parlatan bir yazın işçisine dönüşmüştür. Burada bu yazı işçiliğini Kierkegaard'un "kendini doğurma", Nietzsche'nin "kendini yaratma", Pessoa'nın "sanat yapıtı olma", Tanpınar'ın "kendini yapma" dediği bir ikinci hayat çabasının parçası olarak değerlendireceğim. Roland Barthes, "Biçem İşçiliği", *Yazının Sıfır Derecesi*, çev. Tahsin Yücel, Metis, 1989, s. 5-58.

rısızlık poetikası"[3] arasındaki şiddetli medcezir. "Cezir"in Tanpınar'da zamanla daha da şiddetlendiği anlaşılıyor. 1936: "Üstelik yapılmamış bir hayat da var." 1953: "Fakat hakikaten bir şey yaptım mı? Yirmi sene evvel şiir diline bir şeyler getirdim ama bundan ne çıkar?" 1953: "Ben hiçbir şey yapmamışım, hiçbir iş görmemişim. Hiçbir eksiğimi tamamlamamışım." 1958: "Eserim bitmemiş, yoluna dahi girmemiş. Hâlbuki ben bu eser için yaşadım." 1959: "Acaba, ömrüm olacak mı ve hakikaten eserim diyebileceğim şeyi bulabilecek miyim?" 1960: "İhtiyarlık çöktü, Baudelaire'in, Nerval'in, Mallarmé'nin yaşlarını geçtikten sonra, şimdi Flaubert'in yaşını da geçtim. İçimde acaip korkular var... Eserim için korkuyorum." 1960: "Altmış yaşındayım, eserim yok."

Yaşlandım, arzular yavaş yavaş geri çekiliyor, eski "sansüalite" yok. Bu, var. Ama sırf yaşlanıyor olmasından değil, yaratmaya çalıştığı yapıtın da yaşlanmasından yakınıyor Tanpınar: "Eserim için korkuyorum." Ben bu eser için yaşadım, kendimi yazarak yeniden yarattım, ama şimdi o eskimeye yüz tutmuş yapıtı yeniden yaratacak kanat darbesinden ("büyük bir kanat darbesi lâzım") yoksunum. "Paris Tesadüfleri"nde bütün bir hayatın ayaklarının ucunda "ölü bir dalga gibi" kırıldığından söz ediyordu. Şimdi ayaklarının ucunda bir ölü dalgaya dönüşen, gece gündüz çalışarak yarattığı o ikinci hayattır: "Fakat vaktim az ve cihazlar eskidi." Çok az yazar, bugün belki çok daha az, yapıtından böyle söz edebilir: "Eşik"in "bütün kelimeler[i] yapraklar gibi dökülüyor"dur. *Beş*

3. J. M. Coetzee "başarısızlık poetikası"nı yazarın yapıtında özerk, sahici, istikrarlı bir kendilik geliştiremediği kuşkusunu, romantik-liberal kendilik fikrinin çökmesiyle yazıda ortaya çıkan kuşku ritmini anlatmak için kullanmıştı. Yapıtın kendini silme, "şiirin kendi kuyruğunu ısırma" eğiliminden söz ediyordu. Ben burada kavramı daha geniş bir anlamda, yazarın "kendini yapma" (Tanpınar) çabasına rağmen yapmığı şeyi eksik ya da yapmacık bulmasını, "Fakat hakikaten bir şey yaptım mı?" (Tanpınar) endişesini anlatmak için kullanıyorum. Jale Parla'nın kendini yapıtına adayan, ama eksik ve başarısız kalmaya yazgılı yazar figürünü modernist edebiyatın egemen figürü olarak incelediğini hatırlayalım. J. M. Coetzee, "Achterberg's 'Ballade van de gasfitter': The Mystery of I and You, 1977", *Doubling the Point*, haz. David Atwell, Harvard University Press, 1992, s. 86. Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İletişim, 2011.

Şehir'in cümleleri "feci, çirkin, hattâ iğrenç"tir. *Aydaki Kadın*'ın üslubu "sathi", şiirler "tatsız ve iptidai"dir. Kendini yapmıştır, ama yaptığı şey cansız ve yapmacıktır: "Akdeniz güneşinde birdenbire kendimde her şeyi yapmacık buldum".

Ama arzu bir kez uyanınca kolay kolay geri çekilmez. Ölüme bir kala, 1961: "Bu şartlara rağmen kendimi yapacağım."

ÖLÜ HAYAT

Yazarın kendini yaratma arzusunu bir "ikinci hayat" arzusu olarak dile getiren, Tanpınar'dan yaklaşık yarım yüzyıl önce Fernando Pessoa'ydı: "Bazen düşünüyorum da, düşlerimi birleştirerek kendime kesintisizce akacak ikinci bir hayat kursam ne hoş olurdu... acısını da keyfini de yaşayacağım, ikinci bir hayat." Farklı hayat hikâyeleri, farklı bakış açıları, farklı üslupları olan birçok yazar figürü yaratmış olması, kendini yaratma çabasının kendini hep yeni baştan yaratma anlamına geldiğini gösteriyor. "İkinci hayat"a eşlik eden giderilmez kuşkuyu da en iyi o anlatır: "Bu dolambaçlı sayfalarda size karşı sergilediğim ben gerçekten var mı, yoksa kendi uydurduğum sahte ve estetik bir kavram mı, bunu kendim de bilemiyorum. Doğru bildiniz, estetik olarak bir başkasında kendimi yaşıyorum. Kendi hayatımı, varlığıma yabancı bir maddeden bir heykel gibi yonttum. O kadar kendimin dışına çıkardım ki kendimi, özbilincimi sırf bir sanat malzemesine öyle çok indirgedim ki, kendimi tanıyamadığım oluyor." Bir ölü dalga değilse de, cansız bir kurgu: "Bir roman kahramanı, okunmuş bir hayat olup çıktım. Hissettiğim her şey, sadece ve sadece (bütün çabalarıma rağmen), yazılmak üzere hissediliyor. [...] Kendimi durmadan sil baştan kurgulamaktan mahvoldum. Kendimi düşünmekten düşüncelerim haline geldim, ama artık ben değilim." Şu: "Ne yarattım kendimden? Hiç." Şu da: "Bütün yazdıklarımı ağır ağır, sakin kafayla, parça parça yeniden okuyorum. Ve görüyorum ki hepsi boş, hiç

yazmasam daha iyiymiş." Ama arzu kuşkuyu beslerse, kuşku da arzuyu besler: "Pes edersem çökerim. Bir sanat yapıtı olmak istiyorum."[4]

Başarısızlık endişesi Tanpınar'da zamanla yatışmamış, daha da şiddetlenmişti. Şiirinin temel elemanı olan "su" günlükte ve bazı mektuplarda bu kez bir cansızlığı betimlemek üzere işe koşulmuştur. Durgun su ("içim kımıldamayan bir göl"), kurumuş pınar ("beni asıl müteessir eden kupkuru kalışımdır"), akmayan musluk ("musluklar tıkandı yine"), yatağında mahpus su ("dışarıya gelince hiçbir zaman taşamayacağım"). Sadece su da değil. Tanpınar neredeyse bütün gözde mecazlarını bu kez başarısızlık poetikasının hizmetine vermiştir: Duvar ("bir duvarın arkasında gibi yaşıyorum"), kabuk ("kabuk, sert bir madde, size reddeden şey"), eşik ("belki bu seddi, bir türlü aşamadığım bu eşiği kırabilirim"). Ne çok mecaz, ne çok adam. Hayat çeşmesinin başında beyhude bekleyen adam. Bir yosun gibi aynı yerde çalkalanan adam. Kendi harabesinde oturan adam. Kendinden çalan adam. Kendini eskiten adam. Boşuna dönen değirmen.

Başarısızlık endişesi modernist yapıta baştan kayıtlıdır. Tanpınar'ın bu başarısızlık betimlerinden ("kendi harabesinde oturan adam") poetik bir tat almadığı söylenemez. Yapıtı yapılan, hep yeni baştan yapılan bir şey olarak görmese, kendi olmamışlığından böyle söz edemez, kendi kıymetli şiirini kıymetsiz bir oduna ("hep odun gibi mısralar çıktı elimden") benzetmezdi Tanpınar. Ama edebi cihazın buna izin vermesi, ortada bir düğüm olmadığı anlamına gelmiyor. Tanpınar'ı hep aynı "sükût suikastı" formatına gerileten okumalar, sadece Tanpınar'ın bazen ekşi bir zevkle yoğurduğu kendi düğümünü değil, bir yazarın zorlandığı, bazen hepten tıkandığı anları da görmezden geldiği için problemsiz okumalardır. Günlükte anlaşılmamış yazar imgesini besleyen ifadeler ("yarabbi ne kadar yalnızım", "akissiz"lik, evet o çok sevilen "sükût suikastı", "sükût halkası") yok değildir, ama sadece başkaları ta-

4. Fernando Pessoa, *Huzursuzluğun Kitabı*, 2006, s. 163-64 ve 226, 254, 285.

rafından görülmüyor olmaktan değil, kendine hazırladığı iç âlemin ölülüğünden, içinin boşluğundan ("içim nasıl bomboş"), iç dünyasına inemediğinden ("kendi içime bir türlü inemediğim için dış âlemde dolaşıyorum"), iç dünyanın kendisi için bir yasak bölgeye dönüştüğünden ("Dedim ya, içime inemiyorum. İçim memnu mıntıka oldu"), şiirlerinde kendini bir türlü var edemediğinden ("hiç yoktum!") söz eder Tanpınar. 1959: "Sanki asıl ben ortada yokum da bir başkası, ben uyurken bu şiirleri yazmış gibi." 1959: "Şimdiye kadar yazdığım şiirlerin çoğunda kendim bulunmadığımı kabul etmem lâzım." 1960: "İnsan belki kendisine çalışa çalışa bir istidat yaratabilir ama, şahsiyet yaratamıyor. Sanatta şahsiyet, korkular, vehimler, tiksinişler, conflit noktaları yaratıyor."

Sırf ayaklarının ucunda bir ölü dalga gibi kırılan hayat değil, o hayatı anlatmak üzere seferber edilen dil de ölmek üzeredir. Kendi manyerizminden, bir "dilsel oyun"un dışına çıkamadığından, bir boşluğun etrafında dönüp durduğundan yakınıyordur Tanpınar. 1959: "Küçük oyunlarda kalmak..." 1960: "Belki bir şeyler yaptım. Fakat tam istediğimi değil... Biz hep dilde kaldık. Dilde oynadık." Ölümünden bir yıl önce, 1961: "Yeniye hiç yaklaşamıyorum."

İNSANLIK

Jale Parla *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*'da Tanpınar şiirindeki güçlü başkalaşım motiflerine dikkat çekmişti.[5] Edebiyatın başkalaşım potansiyelinin kendilik-ötekilik ikiliğini hükümsüzleştirdiğinden söz ediyor, yazarın bir başka varlığa, diyelim bir balığa, bir ağaca, bir yosuna, bir taşa dönüşebilme kapasitesinin kalıplaşmış imtiyaz klişelerini sarstığını söylüyordu. Bu başkalaşım potansiyelinin Tanpınar'da olmadığını söyleyecek değilim. Ama Türkiye'deki birçok çağdaşının, diyelim bir Peyami Safa'nın

5. *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, s. 108-18.

"Kendine dön, kendine bak, kendine gel"[6] ısrarının Tanpınar'da hiç olmadığı da söylenemez. "Kendi bünyemiz", "kendimize mahsus bir hayat", "kendi kendimize doğru", "[Yahya Kemal] bize kendimizi verdi", "[Yahya Kemal] kendine sadık adam"dı. Bu Tanpınar'ı görmeden, öbürünü nasıl göreceğiz? "Eve dönen adam" olmadan "kendi harabesinde oturan adam"ı nasıl anlayacağız?

Günlükte o ilk Tanpınar'ın ("kendi bünyemiz") izleri yok değildir. Ama geç dönem notlarına "kendi" denen şeyin ancak bir "kaçış kapısı" aralayarak yaratılabileceği fikri damgasını vurmuştur. 1953: "Ah, bir kere olsun kendi dışıma çıkıp kendimi görebilsem!" 1960: "kendim olabilmek için benden başka bir yere kaçmam lâzım." 1961: "Hiç olmazsa kendi hayatıma uzaktan olsun dikkatle bakmasını bilsem ve görsem." *Kendi Gök Kubbemiz* şairini, "kendine sadık adam" dediği ustasını şimdi "efkâr-ı umumiyeye kendini kabul ettirmek hırsı"na kapılıp şiirini "milliyet nazariyesi"ne feda ettiği, kendini verimsiz bir "biz başka şeyiz, onlar başka" formülüne hapsettiği için eleştiriyordur. *Aydaki Kadın*'ı yazdığı, Virginia Woolf, Faulkner, Joyce[7] ve Beckett okuduğu,

6. Peyami Safa'nın *Yalnızız* romanında Samim'in cümleleri: "...dal kendi içine, koş kendi kendinin peşinden, bul onu, bul kendini, bul ruhunu, bul, sev, bil, an, gör, kendi içinde gör Allah'ını. Kendine dön, kendine bak, kendine gel." Ötüken, 14. basım, 1999, s. 365.

7. Joyce Tanpınar'a "Coğrafya bir kaderdir"i bu kez yazarın kaderi açısından düşünmek için iyi bir fırsat sunmuş olabilir. *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* bir coğrafya dersinde başlar. Coğrafya kitabının başındaki boş sayfaya alt alta şöyle yazar Stephen:

Stephen Dedalus
Hazırlık Sınıfı
Clongowes Wood Okulu
Sallins Kildare şehri
İrlanda
Avrupa
Dünya
Evren

Portre'de konu sık sık coğrafyaya gelir. Devin: "Önce ülke gelir. Önce İrlanda, Stevie. Ancak ondan sonra bir şair ya da mistik olabilirsin." Stephen: "Sen ba-

"eserin içinde mahpus" kalmanın öneminden söz ettiği yıllar. 1958: "Bütün mesele eserin içinde mahpus olmasını bilmektir. Çok mu geç kaldım?"

Tanpınar'ın "geniş insanlık" dediği ("Ne olur beni geniş insanlıkla bir temas haline getirin") Avrupa'ydı. Avrupa'yı "kendi ışığı, kendi realitesinde görme" imkânını bulduğunda ise ("Yaşın elli üç... Hamdi Bey", "Öyle ki elli üç yaşımda ilk defa evlenen ihtiyar bir kız gibi dışarıya gittim", "Bazı şeyleri gençlikte yaşamak lâzım") artık genç değildi. Yurtdışından arkadaşlarına yazdığı mektuplarda Paris'e yetişemediğinden ("şehir benden kaçıyordu"), müzeden müzeye, sergiden sergiye pusulasız bir gemi gibi dolaştığından yakınır: "Paris'te hayat bir nehir gibi durmadan akıyor, sen ancak ayaklarını ıslatmakla yetiniyorsun". İştahla gittin, eli boş döneceksin: "Hiçbir şeyi görmedim, hiçbir şeyi yakalayamadım. Hülâsa bomboş döneceğim."

"Geniş insanlık" tanımını keşke biraz genişletebilmiş olsaydı diye düşünüyor insan. "Türkiye"de mahpus" olmak istemiyordur, ama "Avrupa ihtibası" da ("hapsolma") felç edicidir. "Hazin mukayeseler"le gelen bir Avrupa ona kaçış kapısı aralayan bir yere değil, onu gerisin geri eve yollayan bir yüke ("Ben Avrupa'yı görmedim... yüklendim") dönüşmüştür. Kendini geç yaşta "geniş insanlık" içinde gören, ama gördüğünü "tatsız ve iptidaî" bulan, tam hikmet burcuna girecek yaşta gerisin geri hasret burcuna yuvarlanan[8], tüm enerjisini akıttığı yapıtının bir "tesirler muhassalası"

---

na ulusçuluğun, dilin, dinin sözünü ediyorsun. Bense bu ağlardan kaçmaya çalışacağım." Yine Stephen: "Bu ırk ve bu ülke ve bu hayat beni ortaya çıkardı, ama şimdi ben bu ırkı, bu ülkeyi, bu hayatı yeniden yaratacağım." "Kader" orada da geçer: "Kendi bilgeliğini başkalarından uzakta öğrenmekti alınyazısı ya da başkalarının bilgeliğini yeryüzünün tuzakları arasında tek başına dolaşarak öğrenmek..." Son cümleler: "Hoşgeldin, ey hayat! Deneyimin gerçekliğiyle yüzleşmek ve ruhumun örsünde ırkımın yaratılmamış vicdanını dövmek üzere yola çıkıyorum milyonuncu kez." Coğrafya, ama yeniden yaratılmış coğrafya. *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, çev. Murat Belge, İletişim, 2015, s. 52 ve 69.

8. Behçet Necatigil'in şiir burçları: Gurbet burcunda şair ısız bir adadadır, eline geçirdiği öteberiyle kendine taklidin, rastlantının, sezginin önderliğinde bir

(bileşkesi) olarak kalacağından korkan bir Tanpınar: "Paris'te kendimin olan yeni bir şey bulamayacak mıyım? Beni hiç zenginleştirmeyecek mi? Geldiğim gibi mi gideceğim! Sadece bazı hamakatleri [budalalıklar] yapmak için mi geldim?"

Bugün bizler için bu endişeyi savuşturmak kolay. Artık ne Avrupa öyle bir merkez, ne de edebiyatın önünde bir Joyce ("bu ülke beni yarattı, şimdi ben bu ülkeyi yeniden yaratacağım") basıncı var. Coğrafi kaderle estetik olan arasındaki kavga modernist edebiyatta olduğu kadar büyük bir savaş gerektirmiyor artık. Bu çağ cümlelerini "alelâde", üslubunu "sathi" bulan, şiirlerine "kötü bir lisan egzersizi" diyebilen, kendi "şişkin" cümlelerinden, "küçük oyunlar"ından, "beyhude gevezelik"lerinden söz eden yazarların değil, bir başarısızlık ihtimali belirir belirmez kendini bir kaybeden olarak gören, yazmanın güç kadar aczle de bağlantılı bir şey olduğunu düşünen değil, bir an önce başarıya doğmak isteyen yazarların çağı. Düzeltelim: daha çok onların çağı. Yazarı kendi "coğrafya kaderdir"ine, bir coğrafya efektine zorlayan küresel edebiyat pazarını hiç saymıyorum. Bol coğrafya, az modern.

Tanpınar'ın mektuplarında coğrafya beklenmedik bir anda bir kez daha karşımıza çıkar. Paris bulvarlarında Sartre, Camus, Malraux ya da Céline'le karşılaşmayı beklerken "Çinli, Japon, zenci, Cezayirli, Yunan, Fransız, İsveçli veya İzlandalı" sanatçılarla karşılaşır Tanpınar. Küresel edebiyat pazarı yeni yeni oluşuyor, Paris dünyanın dört bir yanından gelen yazarları kendine çekiyordur. Ama ne pazar o kadar küresel ne de Tanpınar'ın "geniş insanlık" tanımı o kadar geniştir. Başkalaşım arzusu balık, bitki, yosun engeline takılmaz, ama Çinli (ya da "zenci") engeline takılıverir. Ünlü cümle: "Benim tuhaf huylarımı bilirsiniz; öyle zenci, Çinli fi-

---

barınak kurar. Hasret burcunda kendi şiirini, kendi sesini özler, dünyaya kendisi biçim vermek ister. Hikmet burcunda bir sınıra gelip dayanmıştır. Dünyayı bir biçime sokmanın zorluğunu fark ederek daha karamsar bir bakışla, fazlalıkları ata ata çalışır. Şairlerin çoğunun gurbet ve hasret burcunda kaldıklarını, daha kalıcı olan şiirin hikmet burcunda yazıldığını söyler Necatigil.

lândan pek hoşlanmam. Bana hilkatin acaiplikleri gibi gelir. Ben âri ırkdanım." Bir dil sürçmesi değil, çünkü tekrarı var: "Sonra etrafında bir yığın Çinli, Japon zevat. Meğer ben ne kadar beyaz ırk taraftarıymışım. Zerre kadar bir şey anlamıyorum Avrupalı olmayandan, bana antropolojik tuhafiye eşyası gibi geliyor." Bir tekrar daha: "Quartier Latin'den bir şey anlamadım... Müthiş zenci modası var. Bu pezevenkleri biz harem ağası ederdik. Avrupa fahrî damat yapmış."

"Geniş insanlık" bir kez daraltılınca bir coğrafya yalanına ("Ben âri ırkdanım"), olmadı bir savunma mekanizmasına ("öyle zenci, Çinli filan"), daha olmadı ölü coğrafyaya ("bu pezevenkleri biz harem ağası ederdik") sığınır Tanpınar. Oysa soru, kendi sorusuydu: "Neden bir iç dünyam yok?" Cevabın eşiğine kadar gelmiş, coğrafyanın altında bir inkâr, hiddet ve dargınlık nehrinin aktığını ("Bu zihnî gerginlikten, inkâr ve hiddetten, dargınlıktan nasıl kurtulacağız?") o söylemişti. İç dünyanın "asli yalan"larıyla yüzleşerek iç dünya olabildiğini, cepheden bakılan zaafın pekâlâ kuvvete dönüştürülebileceğini ("İmkân bulsam, zaaflarımı kuvvet hâline getirebilsem!") Türkçede ilk o dile getirmişti.

"Eşiğine kadar gelmişti," dedim, çünkü şiirlerinde kendi içine neden inemediğini soran da odur. 1959: "Sanki asıl ben ortada yokum da bir başkası, ben uyurken bu şiirleri yazmış gibi."

EŞİK

"Eşik" şiiri üzerine yazılmış en keskin eleştiriler bugünün eleştirmenlerine değil, şairin kendisine aittir: "Pek az eser bunun kadar benim boşluğumu gösterebilir. Mutlak bir boşluğun üstünde bir yığın kelimeler." Tanpınar şiiri 1920'lerde yazmaya başlamış, 1936'da bir bölümünü yayımlamıştı. Ama uzun yıllar üzerinde çalışmaya devam etmesine rağmen içine sinmemiştir şiir. Günlükte, artık vaktin iyice daraldığını hissettiği yıllarda onu olmamış bir

yapıta ("sakat bir çocuk"), kendisini olduğu yere mıhlayan bir ağırlığa ("ayaklarımda bir zincir gibi") benzetir. Şiirin, son yıllarında daha çok bağlandığı modernist yapıt fikriyle bağdaşmadığını düşünüyor gibidir.

Haksız değildir. "Eşik"te Tanpınar sözlüğünün neredeyse bütün sabiteleri ("yekpare", "rüya", "ayna", "hüzün", "masal", "cevher", "sükût", "kadeh", "su", "gurbet") üst üste yığılmıştır. Bu tür bir yığılmanın şiiri tehlikeye attığını *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin girişinde kendisi söylemişti. Eski şiirin kelimeciliğinden yakınıyor, vaktiyle bulunmuş bir fikir üzerinde oynayan bu yorgun hünerbazlığın şiiri "her tarafı birbirine cevap veren kapalı bir âlem"e dönüştürdüğünü, şairi hep aynı malzeme yığını içinde küçük terkip değişiklikleriyle yetinmeye ("hazır hayaller", "zihni oyunlar", "benzetmelerle konuşma", "kendinin dışında konuşma") zorladığını söylüyordu. Hayatının sonlarına doğru şimdi kendi şiirinin de benzer bir kapalı âleme sıkıştığını, bu kez modern hazır hayallere hapsolduğunu, bunun da kendisini bir iç uzaklığından konuşmaya zorladığını düşünüyordur. "Sihirli eşik", "eşiğinde yarım kalmış rüyanın", "eşiğinde bir ânın", "eşiğinde inkârla ikrarın", "eşiğinde sanki sonsuz [bir] varlığın", "eşiği aşılmaz bir saray", "zihnin eşiğinde", "ruhunun eşiklerinde", "olup olmamanın eşiklerinde". Ne çok eşik, ne çok benzetme, ne büyük boşluk. İç dünyaya açılan kapılardan çok, önüne çekilmiş bir seti, boşluğa asılı çengelleri andırıyor kelimeler.[9] "Mutlak bir boşluğun etrafında bir yığın kelimeler".

9. Süha Oğuzertem Tanpınar'daki "mazmunlaşma"dan söz ettiğim bir yazıyı eleştirirken ("Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark: Ophelia, Su ve Rüyalar", *Kör Ayna Kayıp Şark* içinde, Metis, 5. basım, 2016, s. 99-138) mazmunu bir klişe değil, bir anlatım imkânı olarak okumak gerektiğini söylemişti. Mazmun elbette sadece bir kalıp değildir. Orada (ve şimdi) söylediğim, Tanpınar'da bu anlatım imkânının zamanla cansız bir kalıba, Tanpınar'ın kendi deyişiyle bir "hazır hayal"e, yaratıcılığın önüne dikilen bir bariyere ("ayaklarımda bir zincir") dönüştüğü. Yoksa mazmunun tanımı gereği yaratıcılığa baştan kapalı bir basmakalıp olduğu değil. Süha Oğuzertem, "*Huzur*'u Mazmunlarıyla Okumak", *Eleştirirken: Modern Türkçe Edebiyat Üzerine Yazılar*, İletişim, 2018, s. 383-94.

Tanpınar'da "eşik"in hayatla ölüm, rüyayla gerçek, Batı'yla Doğu arasında olduğu söylenmiştir. Kendi geç dönem notları esas eşiğin iki estetik anlayış arasında olduğunu da düşündürüyor. 1960, ölüme bir kala: "Sanatın ne olduğunu anlamış gibiyim. Fakat vaktim az ve cihazlar eskidi. Hayat yeni sensation'lar, vaatler, ümitler vermiyor artık." Bir kez bulunan değil, hep yeni baştan yaratılan ikinci hayat kaygısını Türkçede bu şiddette yaşayan ilk yazardı Tanpınar. Vaktin daraldığını anladığı yıllarda on beş yıl önce kurduğu "Coğrafya bir kaderdir"i bu kez kendi yazarlık kaderiyle ilgili yeniden düşünmüşe benziyor.

7

Yazının Kanatları

İsterdim, ama Olamazdım

~

"Kanatlarım her gün bir parça daha ağırlaşıyor."

Jurnal
CEMİL MERİÇ

KANAT

Şiirin "kanat" imgesini Türkçede bir ambleme dönüştüren bir şair değil, bir denemeciydi. "Sanatın kanatlandırdığı hayal"ler, "zirvelerde kanat çırpmak", "bir kanat darbesiyle Olemp'e, bir kanat darbesiyle Himalayalar'a uçmak", "bir davanın kanatlarında yükselmek", düşünceyi "dilediği ülkelere kanatlandırmak": Cemil Meriç'te kanatlar her yerdedir. Meriç üslubunun kısayolu. Aynı anda hem imge hem kavramdır Meriç'te "kanat", bir imge-kavram: Namık Kemal'in "kanatlı dil"i bir fetih hülyasıdır. Yahya Kemal "kanatlı şiir"in son temsilcisidir. "Türk'ün serazat ruhu aruzda kanatlanmış"tır. Namık Kemal'in Avrupa tecessüsü "kanatları olan bir tecessüs"tür. Nâzım Hikmet "bir davanın kanatlarında" yükselmiştir. Bazı ruhlar "kanatlı" doğmuştur. Dua bir "kanatlanıştır".[1] Sadece mitolojinin kanatlı yaratıkları (Pegasus, Simurg ve

1. Cemil Meriç'in sayısız "kanatlı" cümlesinden bazılarını vermekle yetiniyorum. *Jurnal*'in 1. cildinden (haz. Mahmut Ali Meriç, İletişim, 1992): "yıllar kanatlarını koparıncaya kadar" (33), "kanatları oklarla delik deşik düşüncelerinin" (40), "kanatlarımızı kırarak" (44), "Voltaire'i şâhikalara kanatlandıran" (80), "kanatları olan bir tecessüs" (126), "kanatlanan ... rüya mahlûkları" (130), "Orhan'ın [Veli] nesli şiirin kanatlarını kesti" (138), "kanatları yok ruhumuzun" (182), "sanatın kanatlandırmadığı hayal" (218), "dâvânın kanatları" (262), "içki kanat değil, uçurum" (280), "şahlanır, ama kanatlanamaz" (284), "kanatsız bir yıl" (285), "Türkçenin kolunu kanadını kırmak" (299), "Ve kuşların lacivert kanatlarında huzur" (316), "graniti kanatlandırmak" (317). *Jurnal*'in 2. cildinden (haz. Mahmut Ali Meriç, İletişim, 1993): "kanatsız bir kümes hayvanı" (66), "dua bir kanatlanıştır" (78), "kanatlarım her gün bir parça daha ağırlaşıyor" (135), "kalabalığı uçurumdan zirveye kanatlandırmak" (157). *Bu Ülke* (Ötüken, 1974): "dizginleri gerilen at şahlanır, ama kanatlanamaz" (176), "şair zirvelerde kanat çırpıyor"

İkarus) değil, Baudelaire'in dev kanatlı albatrosu da Meriç amblemini pekiştirmek üzere işe koşulmuştur.[2]

Kanatlanmanın bir arzu sözcüğü olduğunu söylemeye gerek yok. Meriç'in kanatlı ifadelerinde ("ebediyete kanatlanmak", "kainata kanatlanmak", "enginlerde süzülmek", "yeni seyyarelere uçmak", "kuş olup ufuklarda silinmek", "zamanın ve mekânın dilediği bölümünde yaşamak") apaçık görülür: Yazar onu bir yere ya da zamana mıhlayan sınırları aşmak istiyordur. "Kanat" sözcüğüne Meriç'in yine birer ambleme dönüştürdüğü "Olympos" ve "Himalayalar"ı eklediğimizde ("Olemp'e kanatlanma", "Olemp ya da Himalayalar'ın zirveleri", "yardan yara atlayan kızgın küheylan seni Himalaya'ya, Olemp'e kanatlandırır") portre belirginleşir. Asırlar ve kıtaların birbiriyle konuştuğu aşkın bir sese ulaşmak, "bütün milletlerin vatandaşı ve bütün çağların insanı" olmak, "cihanşûmul hakikat"e uzanmak istiyordur Meriç. "Enginlerde kanat çırpan" bir düşünür, "şahikalara kanatlanan" bir fikir adamı, "anasız doğan ve zürriyetsiz ölen" bir deha olmak. Arzuya sert bir hava-toprak, eril-dişil, dost-düşman, Doğu-Batı karşıtlığı eşlik eder. Bir yanda gökyüzünün kanatlı hayvanları ("ücra kayalıklarda talim yapan kartallar", "bataklıktan göklere süzülen tarla kuşları",

---

(215), "düşüncelerini dilediği ülkelere kanatlandırmak" (239). *Kültürden İrfana* (İnsan, 1986): "kanatlı şiir" (239), *Sosyoloji Notları ve Konferanslar* (haz. Ümit Meriç, İletişim, 1993), "Gelişen bir cemiyet için kanattır din" (194).

2. İkarus'la ilgili şu şairane pasaj *Jurnal*'den: "Ikar'ı kıskanırım. Saçlarında güneşin parmakları, gözlerinde gök, yuvarlanmak. Balmumu eriyecek elbet. Ama deniz de bir gök. Ikar'ı kıskanırım. Zindanından kaçabilmiş, sen Ikar'ı tanır mısın rüyam benim. Ikar, insanlık. Maviliklere tırmanan ümit. Ikar. Ikar, rüyaların gerçekleşeni", 1. cilt, s. 318.

Baudelaire'in kanatlarına gelince. "Yükseliş"te (*Kötülük Çiçekleri*) şairi göllerin, vadilerin, dağların ve bulutların üstünde uçan bir kanatlı varlığa benzetir. *Kötülük Çiçekleri*'nin "Albatros"unda ise bulutların üzerinde her şeye tepeden bakan, ama karaya indiğinde gemicilerin eğlencesi olmaktan kurtulamayan okyanusların azametli kuşu dev kanatlı bir albatros ("kanatlı seyyah") vardır. Meriç'in Baudelaire'in "kanatlı seyyah"ından söz ettiği bir yazı için: "Şairane Bir Çeviri Yahut Toplumbilimin Serüvenleri", *Umrandan Uygarlığa*, haz. Mahmut Ali Meriç, İletişim, 1996, s. 335.

"albatros azameti", "kartal ihtişamı", "enginlere kırlangıç gibi süzülen düşünceler"), diğerinde toprağın kanatsız yaratıkları ("yılanlar", "kertenkeleler", "sürüngenler", "salyangozlar", "kanatsız kümes hayvanları", "kayaya yapışan midye") vardır. Katı Meriç ikiliği: Ya uçuyor ya da sürünüyordur insan, ya yükseklerdedir ya da büsbütün aşağılarda. Kitap "insanı kertenkele olmaktan kurtaran" şeydir. Sanatın kanatlandıramadığı hayaller "beli kırılmış bir yılan gibi sürünür" vs.

Neredeyse bütün Meriç polemikleri aynı kanatlı-kanatsız karşıtlığı üzerinde yükselir. Türk burjuvazisi kendini temsil edecek "kanatsız, heyecansız yazarlar" arıyordur. Batılılaşmış düşüncenin "kanatları oklarla delik deşik"tir. "Kurum Türkçesi"nin "kolu kanadı kırık"tır. Orhan Veli kuşağı (bu "mikro edebiyat", bu "minnacık şiir", bu "cüceler edebiyatı") "şiirin kanatlarını kesmiş", onu "toprakta sürünen sevimli bir hayvan"a, "kartaldan çok, bir kümes hayvanı"na dönüştürmüştür. Meriç'in Osmanlıca sözcükleri bir mızrak gibi kullanan bol mecazlı bol aforizmalı dili de Cumhuriyet "uydurca"sının (bu "renksiz ve kokusuz", "terbiyeli ve tuvaletli", "cevher"siz ve "usare"siz, "mızmız" ve "mıymıntı" dilin) karşısına diktiği bir kanatlı dildir. "Türk insanının uyuşan şuuruna bir alev mızrak gibi" saplanacak kadar coşkulu, "İsrafil'in suru kadar heybetli" olması istenmiş pathos yüklü dil. Meriç'te "kanat"ın erillikle özdeşleştiğini, Meriç sözlüğünde "kanatlı"nın daima eril, "kanatsız"ın dişil, hadım ya da efemine olduğunu da unutmayalım. "*Virilité*"nin yazarı: "Gür, erkekçe bir isyan"ın, "dürüst ve erkekçe bir kavga"nın, "erkekçe nârâlar"ın yazarı.[3]

Her yazar kanatlanmak ister. Sözcüklerden kurduğu hayatta yerin sınırlarını aşamayacak, zamanının ötesine geçemeyecekse

3. "Kanatlanma" Meriç'te daima "fetih"le paslaşır: "Sanat yeni bir ülke fethetmek"tir, "Her büyük kitap bir fetih için yazılır", "ebediyeti fethetmek", "vuzuhu fethetmek", "bir reelin veya bir rüyanın fethi", "düşünce fatihi", "uzadıkça uzayan sırnaşık, fetihsiz on beş gün" vs. *Virilité* de öyle: Osmanlı *virilité*'si olan bir medeniyettir, Türk burjuvazisi *virilité*'si olmayan bir sınıftır, Yahya Kemal sonrası şiir *virilité*'den yoksundur, roman dişil bir medeniyetin ürünüdür vs.

yazmak neden? Ama Meriç okurları bu cümlelerde "kanat"ın biraz fazla tekrarlandığını, Meriç'in sözcüğe adeta mıhlanıp kaldığını, yazıda onsuz yükselemediğini fark etmişlerdir. Bir neden, kanatlanma arzusunun daha doğduğu anda karanlık ikizini, bir kanatsızlık korkusunu yanı başında bulmuş olmasıdır. *Jurnal*'de sadece kanatlanma arzusundan değil, kanatlarının "ağırlaşması" ndan, "yolunması"ndan, "kırılması"ndan, "kopması"ndan, düpedüz "kesilmesi"nden söz eder Meriç. Kendi verimsizliğini ("renksiz, heyecansız, kanatsız bir yıl"), yaşlanmasını ("kanatlarım her gün bir parça daha ağırlaşıyor"), eski meraklarını yitirmesini ("tecessüsün kanatları kurşunlaşıyor"), genç sayılabilecek bir çağda gözlerini kaybetmiş olmasını da ("sakatlıkların en kötü yanı, kanatlarımızı kırarak, bizi 'ben'imize zincirlemektir") bir kanat kaybı olarak anlatır. Hem arzu hem hüsran sözcüğü.

GELGİT

Bu Ülke yazarının yerliciliğin büyük üslupçusu olduğunu, o üslubun doğal bir kaynaktan beslendiğini düşünenler olabilir. Döneminin en metinlerarası, başka metinlerin basıncını üzerinde en çok hissetmiş yazarlarından biriydi Cemil Meriç. Kendi anlatımı: Yazmaya şiirle başlamış, bir Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Necip Fazıl, Nâzım Hikmet olamayacağını anlayınca ("Nazımda devler vardı. Nesir tacidarını bekliyordu") düzyazıya yönelmiştir. Pınarbaşlarının düzyazıda da çoktan tutulmuş olduğunu yine kendisi söyler: "Yakup Kadri, Cumhuriyet aydınları içinde en kalitelilerinden biri [...] 'Sodom ve Gomore', 'Hüküm Gecesi', 'Kiralık Konak' ve 'Panorama'... hepsi de erişemeyeceğimiz kadar yüksek bir üslup, birer bilgi, birer düşünce zirvesi olan bu kitaplar kıskanç, ezilmiş taşra delikanlısını ümitsizliğe düşürdü. Yakup imtiyazlı idi, ben onun bulunduğu zirveye tırmanamazdım."

Jurnal'e baştan sona bir *isterdim-ama-olamazdım* gelgiti dam-

gasını vurmuştur: "Balzac'ı tanımasam, romancı olmak isterdim", "Spinoza olmak isterdim", "Ben bir Descartes, bir Spinoza olamazdım", "Ben büyüklüğü içinde küçüğüm. Biliyorum ki dâhi dedikleri talihlilerden olabilirdim". Med ve cezir, arzu ve hüsran. Arzu ("Spinoza olmak isterdim"), hüsran ("bir Spinoza olamazdım"). Arzu ("Olempe giden adam"), hüsran ("Olemp'e giden adam yarı yolda kaldı"). Arzu ("Orası [Paris] milyonlarca Paris'liden çok benim"), hüsran ("Paris kapılarını kapadı yüzüme"). Arzu ("kuş olup ufuklarda silinmek"), hüsran ("sürünebiliyorum"). Arzu ("fetih ümitleri"), yine hüsran ("fetih yok, zafer yok").

Kabarma ve geri çekilme. Kanatlanma ve yuvaya dönüş. Çağdaşlarına bakınca "Lilliput'lar ülkesindeki Güliver gibi kendi[n]i tanrılaşmış" hisseden, edebiyata bir "prens", bir "şövalye", bir "tacidar" olarak girmekten, "cihan edebiyatı"nı fethetmekten söz eden adam bir cümle sonra kendini bir "parya", bir "dilenci", bir "mağlup" olarak tarif eder. Aynı anda hem "fikir prensi" hem "horlanan göçmen çocuğu", hem "düşünce fatihi" hem "zavallı", hem "cihangir" hem "ezeli mağlup", hem "dâhi" hem "dilenci". Gelgit farklı yapıtlarda değil, bazen aynı yapıtta, aynı pasajın içinde gerçekleşir. "Ben tekim. Kimseye benzemeyenim," diyen de "Ben sakit bir hükümetin banknotları gibi değerleri hiçbir işe yaramayan zavallı bir insanım" diyen de aynı kişi. "Ebediyeti fethetmek"ten söz eden de "ebediyeti fethetmek gibi bir ümidim yok" diyen de aynı Meriç. Hem parya hem prens. Kendi deyişiyle "bir bakıma parya, bir bakıma prens".[4]

Meriç'in yerlici düşüncede büyük yankı uyandırmasının bir nedeni bu etkileyici isterdim-ama-olamazdım gelgitidir. Yüceyle alçak arasındaki bu açıksözlü gelgit, duygu yükü düşünce içeriğini bastıran cümlelerle ilerleyen bu medcezir üslubu kendini engellenmiş hisseden her okuru yakalar. Mağdurluk anlatısına bir *pat-*

4. Cemil Meriç'teki bu yüce-alçak dinamiğini başka bir yazıda ele aldığım için burada ayrıntılarına girmiyorum. "Tarihte Mağlup, Üslupta Galip", *Mağdurun Dili*, Metis, 5. basım, 2018.

hos kazandırır. Diğer neden, Meriç'in bu gelgiti kendi şahsi masalıyla ülke anlatısını, kişisel hayal kırıklıklarıyla ulusal hüsranı iç içe geçiren bir mağdurluk anlatısının yapıtaşına dönüştürmüş olmasıdır. Kendi "anlaşılmadım"ıyla "biz kavgayı kaybettik"i, kendi "fetih yok, zafer yok"uyla "bu bir fetih olmalıydı, istilâya uğradık"ı, kendi "ezeli mağlup"luğuyla "mazlum bir kavmin sesi olmak"ı tek bir anlatıda bir araya getirebilmiş olması. 90'larda onu "melez" bir düşünür olarak nitelendirenler olmuştu.[5] Zıt hükümlerle ilerleyen Meriç düşüncesinde melezliğin ("hem o hem bu", "ne o ne bu") olmadığı söylenemez. Ama *Bu Ülke* yazarını esas ayırt eden, karşıt düşüncelerin birbirini başkalaştırdığı bir melezlikten çok, düşünce fatihi olma isteğiyle fetihsizlik ("fetih yok, zafer yok, biraz daha ihtiyarladım"), ufuklarda silinme arzusuyla ufuksuzluk ("ufuklara açılmadan limana giren zavallı gemi"), aydınlatma arzusuyla ışıksızlık ("hiç yanmadan küflenen, kırılan ve atılan bir petrol lambası olmak"), coşkuyla gücenmişlik ("Açılmayan bir kitap gibiyim. Küskün ve biçare"), sürüden ayrılma isteğiyle sürü tarafından terk edilmiş olma duygusu ("sürünün terk ettiği hasta bir koyun olmak güç") arasındaki sert gelgittir. Ülke anlatısı hep aynı kişisel mitolojiyi, oradaki kabarına ve alçalmayı, kanatlanma arzusuyla yere çakılıp kalmışlığı yankılar. Dünyaya kement attım, yakalayamadım. Mektup yazdım, sahibini bulmadı. Tohum serptim, başak vermedi. Zirveyi hedefledim, yarı yolda kaldım. Uçmak istedim, ancak sürünebildim. Kendi ifadeleri: "Fetih ümitleri"yle, bir "gazaya koşar gibi" İstanbul'a gelmiş, ama fethedememiştir. Ne "bu toprağın hayvanı"[6] olabilmiş, ne de

5. Zeynep Sayın, İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin düzenlediği "Cemil Meriç Günleri"nde (1997) sunulan bildiri, *Cemil Meriç ve Bu Ülkenin Çocukları*, haz. Ergün Meriç ve Ayşe Çavdar, İz, 1998, s. 100-6.

6. Rumeli'den Reyhanlı'ya göç eden bir ailenin oğlu, Hatay'da Çerkeslerin, Kürtlerin, Türkmenlerin, Ermenilerin, Yahudilerin, Süryanilerin, Arapların arasında "kâh Türk, kâh şehirli olduğu için horlanan göçmen çocuğu"dur Cemil Meriç. Müslüman Arapların arasında Fransız kültürüyle yetişmiş, "kucağında yaşadığı cemiyette hep yabancı muamelesi" görmüştür.

Jurnal'den: "Bu kasaba kerhanesi onun için bir gurur yarası. Kendini etrafın-

tam anlamıyla kanatlanabilmiştir. Ne tam toprağa kök salabilmiş ("zaten ezeli ve ebedi yabancısıydı bu ülkenin") ne de enginlere açılabilmiştir.

YERALTI

"Coğrafya kaderdir"den Türkçede ilk söz eden Tanpınar'dı.[7] Coğrafi kaderi, ülkenin kaderiyle yazarın kişisel kaderini iç içe geçiren bir mağdurluk anlatısının kilit kavramına dönüştüren ise Cemil Meriç. "Cihanşûmul hakikat"e doğru kanatlanmak istemiş, ama aynı coğrafya sınırı onu kanatsızlığa mahkûm etmiştir. Olamazdım, çünkü burada olunmaz. Yapamadım, çünkü burada yapılamaz. Olmadı, çünkü bizde olmaz. "Herhangi bir Batı ülkesinde büyük bir fikir adamı, bir teorisyen olabil[ecekken]" bu ülkede olamadığını söylüyordur. Kesin hükümlerin ("Bizde Dosto çıkmıyor"), soru cümlelerinin ("*Oryantalizm*'in altında neden bir Türkün imzası yok?"), hayıflanmaların ("Oryantalizmin gelişmesini bizden biri anlatmalıydı") ardında hep aynı coğrafya vurgusu vardır: "Neden olamazdım? Bu bir kromozom meselesi değil. Hotantolar içinde büyüdüm." Şu da: "Burası Doğu. Ahırdan boşanan her azgın eşeğin vaktinizi, eserinizi, gururunuzu çiğnemek için palansız geldiği ülke."

"Coğrafi kader" *Jurnal*'de ilk kez 1955'te geçer: "Sonra coğrafya... Başka medeniyetlerin birkaç yüzyıldan beri aşmış olduğu bir medeniyet merhalesine zincirli kalmış milletler var: coğrafi kader bu da." Coğrafya zinciri sonraki *Jurnal* cümlelerinde bu kez

---

dakilerden küçük görüyor. Onların kadın karşısındaki cihangirane tavırlarını kıskanıyor. Nelerini kıskanmıyor ki? Bayağılıklarını, kötülüklerini, kabalıklarını. Sonra... yerliliklerini kıskanıyor. *Hepsi bu toprağın hayvanı.* Bu toprağın harcı. Hiçbiri iğreti değil, hiçbirinin kafasıyla dünyası arasında uçurum yok. Hepsi bir zincirin halkası. Yalnız o köksüz, o kopmuş, o başka." *Jurnal*, 1. cilt, s. 89.

7. Ahmet Hamdi Tanpınar, "Savaş ve Barış Üzerine Düşünceler", *Yaşadığım Gibi*, s. 78.

yazarın ayağına takılmıştır: "Kapılar açılmadı... Coğrafi kader, biyolojik kader, sosyal kader. Bunların bir tanesi benden çok daha kabadayısını felce uğratmaya kafi iken üçü birden çullandılar üstüme..." Şu da: "Düşüncenin kuduz köpek gibi kovalandığı bu ülkede, düşünce adamı nasıl çıkar? Önce coğrafi kaderle savaş ... Sonra içtimai kader. İşlemediği bir günahın çilesini çekmeğe mahkûm ediliş. Nihayet felaketlerin en büyüğü: karanlıklara çivileniş."[8]

Mağdurluğu kişisel mitolojinin yapıtaşına dönüştüren ünlü cümle hepsinden sonra gelir: "Ben ezeli bir mağdurum, coğrafi kader, siyasi kader, biyolojik kader. Başka bir ülkede doğmalıydım, başka bir ülkede veya başka bir çağda, en iyisi hiç doğmamalıydım. Anlaşılmadım, anlaşılmadım, anlaşılmadım. Hayatım bir bozgunlar silsilesi. Hiçbir kavgam zaferle taçlanmadı. Ben ezeli bir mağlubum."[9]

Cemil Meriç esas okurunu 70'lerde *Bu Ülke*'yle kazandı. Yaygın yorum, coğrafi keşiflerini tamamladıktan, Batı irfanından alacağını aldıktan sonra yuvaya döndüğüdür. 70'lerdeki söyleşilerinde Meriç'in kendisi de bu anlatıya yerleşir: "Klâsikler, romantikler, parnas ve sembolizm. Uğramadığım iskele kalmadı. Sonra Uzak Doğu'da dört yıllık bir cevelan [gezinti] ve ülkeme dönüş." Ya da: "Yarım asır Avrupa tefekkürü ile uğraşdıktan sonra kendi gerçeklerine dönen eski bir müstağrip..." Uzak diyarlardan alaca-

8. "Siyasi kader" 1939'da henüz yirmi üç yaşında komünist olarak damgalanması, "biyolojik kader" 1954'te otuz sekiz yaşında gözlerini kaybetmesidir.

9. Meriç'te coğrafyanın çevre ya da iklim anlamında kullanıldığı anlar yok değildir: "Toplumların kaderini çizen âmillerden biri de coğrafya. İnsanları farklılaştıran çevreleridir, çevreleri yani iklim ve gıda" İbn-i Haldun üzerine bir yazıda geçer ("Kendi Semasında Tek Yıldız", *Umrandan Uygarlığa*, s. 155, ayrıca bkz. "İbn Hâldun", *Sosyoloji Notları*, s. 67-70). Ama Meriç'te coğrafya bundan çok daha geniş anlamlar yüklenmiştir. "Coğrafi kader" bazen Hataylılığa doğru daralırsa da ("horlanan göçmen çocuğu"), çoğu zaman ülkenin politik-kültürel-düşünsel iklimini içerecek biçimde genişler. *Jurnal*, 1. cilt, s. 45, 129, *Jurnal*, 2. cilt, s. 89, "Yapraklar", *Mağaradakiler*, haz. Mahmut Ali Meriç, İletişim, 27. basım, 2016, s. 280-81. "Coğrafyanın fermanlarına ağaç boyun eğer" cümlesi de *Mağaradakiler*'de geçer.

ğını alan, sirenlerin çağrılarına direnip eve dönen Türkiyeli Odysseus. Eve dönüşe bir sılaya kavuşma sevincinden çok, acının, öfkenin, "inkisar"ın (gücenmişlik) eşlik ettiğini de yine kendisi söyler: "Sonra *Bu Ülke*... Ve yuvaya dönen yolcu. Öfkeleri, acıları, inkisarlariyle Cemil Meriç." [10]

Yuvaya dönenin "kanat" ısrarından vazgeçmesi beklenirdi. Düşüncenin biraz kırılması, kendi sınırları üzerine düşünmesi, en azından şu katı hava-toprak, uçmak-sürünmek, yüce-alçak ikiliğini yumuşatması beklenirdi. Hepimizin uçmak isteyip yere konduğu anlar var. Kanatlanamadım, olmuyor. Enginleri istedim, limanda kalacağım. Meriç'te "kanat" ısrarı sürer. Bu kez mekânın ötesine kanatlanma ("bütün milletlerin vatandaşı ve bütün çağların insanı" olma), yerini zamanda geriye doğru bir kanatlanmaya ("murdar bir hal'den muhteşem bir maziye kanatlanmak gericilikse her namuslu insan gericidir") bırakmıştır. Bir zamanlar "benin zincirlerini kırmak"tan söz eden Meriç şimdi "kendi" kelimesine çivilenmiştir. Ne çok "kendi" ("kendi toprağımız", "kendi gerçeğimiz", "kendi kelimelerimiz") geçer cümlelerinde, ne çok "biz ve onlar". Biz "aksiyon medeniyeti"yiz onlar "kelam medeniyeti", biz "kılıç medeniyeti"yiz onlar "kelime medeniyeti", biz "arslan medeniyetiyiz" onlar "tilki medeniyeti", biz "iman medeniyeti" yiz onlar "düşünce medeniyeti", biz "gevezeliği vakarına yakıştırmayan Osmanlı"yız onlar "daha dişi, daha kaypak, daha geveze bir toplum"un çocukları. Biz eylemden düşünmeye vakti olmayan, "incir çekirdeğini doldurmayan ifşalar"a (felsefe), "laf ebeliği"ne (roman), "metafizik ürperti"ye (düşünce) ihtiyacı olmayan fatihler ordusuyuz, onlar düşüncenin güçten düşürdüğü bir "hasta cemiyet", "bir sonradan görmeler ülkesi", bir "diyâr-ı küfr", bir "kefere".

Medeniyetler çatışmasının ("biz apayrı bir medeniyetin çocuklarıyız, düşman bir medeniyetin") erken düşünürü olmak için miydi bütün bu kanatlar? Şarkiyatçılığın ayna imgesini, homojen ve toptanlaştırıcı bir "kefere" yaratmak için miydi bütün bu Pegasus'

10. *Cemil Meriç ile Söyleşiler*, s. 41 ve 113 ve *Jurnal*, 2. cilt, s. 197.

lar, İkarus'lar, Simurg'lar? Enginlere kanatlanmak isteyen Meriç düşünceye ne vakti ne de ihtiyacı olan bir ülkede mi yaşamak istiyordu gerçekten? Med ve cezir arasındaki sürenin zamanla iyice kısaldığı anlaşılıyor. Batı'yı daha yererken övüyor ("Heyhat! Batı'da cinnet bile terbiyeli"), Osmanlı'yı yüceltirken ("kılıçla başlayan satırla biten rengârenk bir rüya", "kan kokusu") bir soylu vahşiye geriletiyor, nihayet "kılıcından kelle damlayan" bir alçak-yüceye bağlanıyordur Meriç. Melez düşünce değil, bir çifte-bağlanma. Birbirini baştan değersizleştiren iki şeye aynı anda bağlanma.

"Bu ülke"nin yeraltı akıntısını hiçbir yazar onun kadar açık sözlülükle sahnelemedi. Kendi yazgısını "boyuna göklere yükselen, boyuna uçurumlara yuvarlanan bir insanın trajedisi" diye tarif etmişti.[11] Yakın dostuymuş gibi seslendiği "Dosto" (Dostoyevski) olsa, dosdoğru yeraltına işaret ederdi. "Zirvelerde kanat çırpma", bir "münzevi yıldız" olma arzusuyla "fırsat yoksulluğu"ndan yapılma "yeraltı trajedisi". İsterdim, ama olamazdım.

ÜSLUP

Kanatlar *Bu Ülke*'de de ("muhteşem bir maziye kanatlanmak", "kanatları yorgun, kalpleri yaralı yurda döndüler", "şair zirvelerde kanat çırpıyor", "dizginleri gerilen at şahlanır, ama kanatlanamaz") yok değildir. Meriç'in yerlici hayranları için problem çıkartmasını bekleyeceğimiz kanatlı cümle ise *Jurnal*'de karşımıza çıkar. 1967: "Kanatlarım her gün bir parça daha ağırlaşıyor" notunu aldığı yıl. Şiirin kanatlı atı Pegasus'dan, Baudelaire'in kanatlı seyyahından, kapatıldığı labirentten semaya kanatlanan İkarus'tan değil, Himalayalar'ın ya da Olympos'un zirvelerinden de değil, Avrupa'yı kasıp kavuran faşizmden söz ederken sözü bir kez daha kanatlara getirir Meriç: "Faşizm, yani tehlikeli bir hayat, yani bir

11. *Jurnal*, 1. cilt, s. 326.

avuç insanın bütün kalabalığı uçurumdan zirveye kanatlandırması, yani bu uyuşuk, bu pelteleşmiş, bu erkekliğini kaybetmiş insanları kan ve ateş içinde eritip yeniden granitleştirmesi"dir.[12]

Bir tanım cümlesidir bu. Ama cümlede Meriç'in bütün gözde kelimeleri ("zirve", "kanatlanmak", "erkekliğini kaybetmiş", "kan ve ateş", "granit") bu kez faşizmin miskin kalabalıkları nasıl kanatlandırdığını anlatmak üzere işe koşulmuştur. Meriç'in *kanatlanma* arzusundan, *zirve* tutkusundan söz ettik. *Erkekliğini kaybetmenin* Meriç düşüncesinin ısrarlı motiflerinden biri olduğundan, *virilité*'yi hem siyaset hem edebiyat polemiklerinin temel ölçütüne dönüştürdüğünden, kanatı "gür, erkekçe bir isyan"la, kanatsızlığı dişilik, hadımlık ve efeminelikle eşleştirdiğinden de söz ettik. *Uyuşuk, pelteleşmiş insanlar*'dan ("avârın"dan, "miskin yığınlar"dan) hoşlanmadığını da biliyoruz. Bütün bunlara *granit*'i ("granit kadar sağlam bir dil", "gerçeğin granit temelleri", "graniti kanatlandırmak") eklediğimizde faşizm cümlesinden geriye bir tek *tehlikeli hayat* kalır. "Türk kanıyla İslam dininin kaynaşması"ndan doğduğunu söylediği "Osmanlı mucizesi"nin temel özellikleri arasında "gözünü daldan budaktan esirgememe"yi", "bir başbuğ etrafında toplanma"yı, "tek vücut", "tek kalp" olmayı saydığını da biliyoruz.

Tanpınar üslup için "ferdin asıl malikânesi"[13] diyordu. Çok değil, bir on yıl sonra Barthes üslubun yazarın kişisel geçmişinden beslendiği ölçüde bir "kör kuvvet", seçilerek yerleşilmiş bir malikâneden çok, yazarın kendini içinde bulduğu bir hapishane olduğunu söyledi.[14] Soru şu: Üslubunun yapıtaşlarını, o Meriç amb-

12. "İslamiyet, Sosyalizm, Faşizm", *Jurnal*, 2. cilt, s. 157.

13. Cümleyi, eski düzyazıyı boğan "söz sanatları iptilâsı"na karşı yazarın kişisel sesinin sığınabileceği bir bölgenin gereğinden söz etmek için kurmuştu Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, 9. basım, 2001, s. 32.

14. "Yazarın "görkemi ve hapishanesidir" üslup, "bir amacın değil, bir tepinin ürünüdür", "ne denli incelmiş olursa olsun, biçemde her zaman ilkel bir şeyler vardır", "yazarın mizacını dilyetisine bağlayan Zorunluluk'tur", Roland Barthes, "Yazı Nedir?", *Yazının Sıfır Derecesi*, s. 18-20.

lemlerini, faşizmi anlatan cümleye neden teslim etmiştir Meriç? O kör kuvvet o farkına bile varmadan gözde kelimelerini karanlık bir güç isteminin buyruğuna mı vermiştir, yoksa üslubu doğuran yeraltı gelgiti (o "isterdim ama olamazdım") her zaman çoktan karanlığa mı yazgılıdır?

8

Taşra, Kuyu, Kader

~

"Amına koduğumun Çan'ına geldim."

Ahlat Ağacı (Sinan)
NURİ BİLGE CEYLAN

EMANET

Kasaba (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak*'ın (2002) piyasaya "taşra üçlemesi" olarak sunulmasının da etkisiyle seyircisiyle "taşra" kavramı üzerinden buluştu Nuri Bilge Ceylan. Türkiye'de sistem eleştirisinin "merkez" eleştirisine, demek bir "çevre" (taşra) savunusuna doğru daraldığı yıllarda bunun tehlikeli bir buluşma olduğunu düşünmüş müdür? Ufukta sahicilik, bozulmamışlık ve kendine yeterlilik timsali bir taşranın yanıp söndüğü yıllar. "Milli ve yerli"nin "yerli"sinin siyaset-kültür sahnesindeki yeni yerine yerleştiği, yerliliğin milliyetçilikten daha geniş, daha sahici bir toplanma yeri olduğunun söylendiği yıllar.[1] O sırada düşünmediyse bile, 2008'de Cannes'da *Üç Maymun*'la aldığı ödülü tutkuyla sevdiği "yalnız ve güzel ülke"sine adadıktan sonra sesinin hiç ummadığı tepelerde yankılandığını fark ettiğinde ("değerli yalnızlık"[2]) düşünmüş müdür?

Bir kapan daima vardır. Ceylan filmlerinin güçlerini bu mayınlı bölgede, 90'larda taşraya yönelen herkesi hazırda bekleyen taşra-merkez kapanına düşmeden dolaşabilmelerine borçlu olduklarını söylemek için henüz erken. Bazı fotoğraflarında kasabalıları

1. 90'larda yerlilik iddiasının geçmişe değil, geleceğe yönelik olduğunu söyleyen az sayıda kişiden biri Ulus Baker'di. "Yerlilik: Bir Aşındırma Denemesi", *Aşındırma Denemeleri*, İletişim, 1998.

2. Ceylan'ın ödül almasından beş yıl sonra Başbakanlık Müsteşar Yardımcısı İbrahim Kalın Türkiye'nin dış politikasıyla ilgili bir twitter mesajında (2013) "değerli yalnızlık"tan söz etti. Yankı yankıyı doğurur. 2019'da Fatih Altaylı'nın, Türkiye'nin Barış Pınarı operasyonunda Batı medyası tarafından yalnız bırakılmasından yakındığı yazısının başlığı da "Yalnız ve Güzel Ülkem"di. (Habertürk, 10 Ekim 2019).

demiryollarının, tren vagonlarının, yük katarlarının önünde görüntülemişti. Filmlerinde de çoğu kahramanını bir yolun başında ya da sonunda, taşranın oynak sınırına odaklanarak anlattı. Bir yere yerleşebilenleri değil, esas yerleşemeyenleri anlatacağını daha *Kasaba*'da hissettirmişti. Saffet'in sorusu ("Gitmek istemekte kötü olan ne var?") *Uzak*'ta Yusuf'un ("Hep siz mi gezeceksiniz bu dünyayı ya, biraz da biz gezelim"), *Ahlat Ağacı*'nda Hatice'nin ("İnsan neden en yakınındaki hayatı seçip onu yaşamak zorunda ki?", "Hep siz mi gideceksiniz, biraz da biz gidelim") cümlelerinde yankılanır. 90'ların yerliciliğine saplanan bir gerçeklik oku. Taşrayı taşra yapan şeyin bir sahicilik ya da kendine yeterlilik değil, bir ufuğun uzakta belirmesi olduğunu anlatıyordur Ceylan. Ufuk bir kez belirince, insan gözlerini bir kez yola çevirince, yaşadığı yerle arasında bir çatlak oluşur. En yakındaki hayat hayat olmaktan çıkar.

Kahramanlarını sadece gidenlerden değil, dönenlerden de seçti Ceylan. *Mayıs Sıkıntısı*'nda Muzaffer film çekmek için kasabaya döner. *Kış Uykusu*'nda Aydın parlak bir tiyatro kariyerinin ardından babadan kalma Hotel Othello'ya döner. *Ahlat Ağacı*'nda Sinan öğretmen okulunu bitirdikten sonra, çantasında yayımlanmayı bekleyen bir kitapla Çan'a döner. Sadece izlek de değil. Ceylan'ın kendi yaratıcı başlangıcının da kurucu hareketi olmuş gibidir eve dönüş. Ceylan'ın kendisi de *Koza*'da, *Kasaba*'da, *Mayıs Sıkıntısı*'nda film çekmek üzere çocukluğunun bir bölümünün geçtiği kasabaya döner. Ama bu geri dönüşte kasabanın kendisine teslim ettiği taşra gerçeğini anlatan bir "emanetçi"[3] anlatıcı bulamayız. Ko-

3. İrlandalı şair Seamus Heaney İrlanda şiirinde yer duygusunun farklı anlatımlarından söz ettiği "Yer Duygusu" adlı denemesinde John Montague ve Patrick Kavanagh'ın şiirini karşılaştırır. Yer adları Montague'de eksilmiş bir ortak kültürün derinliklerini ölçmeye yarayan çubuklar, Kavanagh'da ise kişisel manzaranın sınırlarını çizmek üzere dikilmiş kazıklar gibidir. Birincisinde şairin kişisel yaşamı kadar mülksüzleştirilmiş halkının tarihini de akla getirir (bir kültürel-siyasal onarım öğesi vardır şiirde), ikincisinde ise kabileye özgü imalarını çoktan yitirmiştir. Montague komşularının topraklarında yürürken kendini felaketten kurtulmuş biri, yitirilmiş olanın taşıyıcısı, bir "emanetçi" gibi hissediyordur. Kavanagh

nusuyla ("kasaba") arasına bir mesafenin girdiğini hep hissettirdi Ceylan. Ne dönülen ev aynı ev ne dönen kişi aynı kişidir. Daha ilk filmde (*Koza*) çocukluğun mekânı bir yıkıntı yeri olarak anlatılmıştı. Bir hikâyeden arta kalmış, artık bir hikâye oluşturmayan fragmanlar. *Mayıs Sıkıntısı* gidenlerle kalanları buluşturan bir ortak sıkıntının değil, taşrada bir film hazırlığında buluşmuş, ama birbirinden çoktan uzaklaşmış sıkıntıların filmidir. Baba ağaçlarını kadastroculara kaptırmamanın derdindedir ("benim filmle milmle uğraşacak vaktim var mı?"), anne oğulun işi bir an önce görülsün istiyordur ("uzatma da şu çocuğun filmini yapıverek"), Saffet kasabada çakılıp kalmış olduğu için sıkıntılıdır. Muzaffer'inki bir yaratıcılık sıkıntısı.

Gidenlerle kalanlar arasındaki mesafenin adı, üçlemenin son filmiyle kuşkuya yer bırakmayacak biçimde kondu: *Uzak*. Şükrü Argın *Uzak*'ta Ceylan'ın taşraya merkezin, merkeze taşranın gözünden bakmak yerine taşrayla merkezin karşılaştığı anları görünür kıldığını söylemişti.[4] Taşrayı taşra yapan şey tam da bu karşılaşmadır. Nasıl kasaba gözünü şehre diktiği anda taşraya dönüşürse, Yusuf da Mahmut'un evine ayak basar basmaz bir ayak kokusuna, fazladan içilmiş bir sigaraya, çekilmemiş bir sifona, nihayet bir olağan şüpheliye dönüşür. Kaldığı yerde eksik, gittiği yerde çoktan fazlalık. Bir söyleşisinde umutla gerçek arasındaki bağı koparan bir sinema yapmak istediğini söylemişti Ceylan: "Karakterlerimin ya da filmlerimin umutlu mesajlar taşımaları gerektiğini düşünmüyorum, sadece gerçekçi olmaya çalışıyorum."[5] Uzakta

---

ise aynı topraklarda başkasının mülküne tecavüz eden bir yabancı gibi yürür. Biri "ben kimim?" diye sorarken tarihsel-kültürel-ulusal bir ortak mirasla bağ kurmak zorunda hisseder kendini, ikincisi kendini bulabilmek için ortak inanışlarla, ulusal mitlerle, popüler efsanelerle bütün bağlarını kopartır. İkincisinde şiiri var eden, tarihi yapan büyük edimler değil, daha somut bir yöre duygusu, çocuğun tanıdık olana dikkatidir. Seamus Heaney, "Yer Duygusu", çev. N. Gürbilek, *Defter*, sayı 36, sayı 36, Bahar 1999, s. 11-29.

4. Şükrü Argın, "Taşraya İçerden Bakmak Mümkün müdür?", *Taşraya Bakmak*, haz. Tanıl Bora, İletişim, 2005, s. 292-96.

5. Nuri Bilge Ceylan'la Söyleşi, Aslı Selçuk, *Cumhuriyet*, 11 Ocak 2004.

yanıp sönen umudun değil, kendisine emanet edilmiş bir taşra gerçeğinin de değil, gidenlerle kalanların arasına girmiş telafisiz uzaklığın filmidir *Uzak*. Yusuf için kasaba uzakta kalmıştır. Şehrin imkânları uzaktır. Mahmut sevişti̇ği kadına uzaktır. Mahmut'un Tarkovski olma ihtimali uzaktır. Yusuf Mahmut için "uzaktan bir arkadaş"tır. Mahmut'la Yusuf'un yakındayken uzak, ancak uzaktayken yakın olduklarını söylüyordu Argın. Yakınlaşma *Uzak*'ın sonunda, "uzaktan bir arkadaş" sahiden uzaklaştığında, aslında tam da uzaklaştığı için, Mahmut deniz kenarındaki bankta oturup Yusuf'un unuttuğu Samsun paketinden bir sigara çıkarıp yaktığında başlar. Bir son bakışta yakınlık.

Bu türden bir "son bakış" sahnesi *Kasaba*'da da var. Ailenin kırda yakılan ateşin başında toplandığı sahnede yer problemi kuşaklar arasına bir bıçak gibi girmişti. Dede "bizim toprağımız"da ısrar eder. ABD'de ziraat okuyan amca "tabiat" fikrine tutunmuştur. Saffet'se gençliği kasabada "bir izmarit gibi tükenip gitsin" istemiyordur: "Bizim ağacımız, bizim göğümüz, bizim toprağımız, boş şeyler boş, ne önemi var ki bunun?" Sırtında çantası, doğup büyüdüğü kasabadan ayrılırken geriye dönüp kasabaya son kez baktığı sahnede emaneti ("bizim toprağımız") devralmadığı için onu suçlayan aile üyelerine soruyor gibidir Saffet: "Ne bir yuvam ne dostlarım ne de bir işim var. Şimdi söyleyin bana. Büyük, ciddi ve herkese gerekli bir işin yapıldığı yere gitmek istemekte kötü olan ne var?"[6] Ama Saffet'in bu son bakışında sadece bir uzaklık değil, ancak uzaklaşıldığında fark edilebilen, bu kez sıkıntıyla değil, sevgiyle anılan bir derin bağ da vardır: "Askere gidene kadar bu kasabadan kurtulmaktan başka bir şey düşünmemiştim, ama o sabah gelip çattığında onu bana bağlayan o güne kadar fark etmediğim daha derin bağlar olduğunu fark ettim. Çiğ damlalarıyla kaplı kavaklardan havaya ince bir koku yayılıyordu, nedense o gün

6. Benzer bir son bakış *Uzak*'ın hemen başında da vardır. Yusuf karlı bir kış sabahı omzunda çantası şehre gitmek üzere kasabadan ayrılırken geriye dönüp uzaktaki kasabaya son kez bakar.

bana bu kavakları, çamları, çınarları sanki hayatımda ilk kez görüyormuşum gibi geldi. Galiba sabahın sessiz saatlerini, dolaşan köpek sürülerini, toprak kokusunu seviyordum."

Bugün bir Ceylan amblemi olarak gördüğümüz bazı anlatım özelliklerini (başıboş dolaşan köpek sürüleri, çiy damlalarıyla kaplı kavaklar, yaprakların arasından süzülen güneş ışığı, dalgalanan otlar, hareket eden bulutlar) ancak uzaklaşıldığında fark edilen bu "derin bağlar"da aramak gerekiyor. Bir söyleşide yaşamın "birdenbire daha geniş bir evrene bağlı olduğunu" hissettiği anları yakalamaya çalıştığını söylemişti Ceylan.[7] İçindeyken görülemeyen, ancak bir kaçış kapısı aralandığında fark edilen bir dünyayla bağ kurmak ("hayatımda ilk kez görüyormuşum gibi"), adına taşra denen çocukluk evrenini bu geniş evrende yeniden yaratabilmek için kasabaya şimdi bir kamera mesafesinden bakıyor gibidir. Bu filmlerde insan yaşamıyla daha geniş doğa arasında analojiler yok değildir. Ters çevrilmiş kaplumbağa (*Kasaba*), kapana sıkışmış fare (*Uzak*), iklimler (*İklimler*), ahlat ağacı (*Ahlat Ağacı*), yılkı atı (*Kış Uykusu*), kış uykusu (*Kış Uykusu*). Ama Ceylan filmleri esas gücünü bu analojilerden çok, insanın kendine kurduğu "ikinci doğa"yı (kültürü, toplumu, yasayı) akan, hışırdayan, uğuldayan bir geniş doğanın içine yerleştirmesinden alır. *Kasaba*'da çocukların sınıfta okudukları "Andımız" boş sokakların, başıboş dolaşan köpeklerin, karlı ağaç görüntülerinin üzerine düşer. *Ahlat Ağacı*'nda Sinan'la iki genç imamın inanç, maneviyat, özgür irade ve vicdan üzerine tartışmalarına köpek ulumaları, inek böğürtüleri, kuş cıvıltıları eşlik eder. Sinan'la İdris'in zaman, yalnızlık ve uyumsuzluk üzerine konuşmaları uzaktan gelen çakal sesleriyle bölünür. *Ahlat Ağacı*'nda iki genç erkeğin göl kenarındaki uzaktan çekilmiş kavgası, su başında karşı karşıya gelmiş iki kara hayvanının dişi uğruna ölümüne dalaşını hatırlatır. Aynı filmde Hatice'nin tüm ek-

7. Nuri Bilge Ceylan'la yapılmış söyleşi, *The List*, 2007, list.co.uk/article/1603-interview-nuri-bilge-ceylan, akt. Bülent Diken, Graeme Gilloch ve Craig Hammond, *Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü*, Metis, 2018, s. 20.

ranı kaplayan saçları dalgalanan yosunlar gibidir. Aynı sahnede, Hatice'yle Sinan'ın konuşmalarına rüzgârın sesi, yaprakların hışırtısı, kuş cıvıltıları eşlik eder. *Üç Maymun*'un "Sen benim kaderimsin" sahnesinde Hacer'le Servet mavi deniz, mor dağlar, külrengi bulutlarla çerçevelenmiş geniş manzaranın içinde ufacık figürler olarak kalır. *Mayıs Sıkıntısı*'nda bu kez yakından çekilmiş insan yüzleri çizgileri ve engebeleriyle bir araziyi andırır.[8]

Mesafe ve derin bağlar. Joyce'un uzun yıllar Avrupa'da yaşadıktan sonra, hayatının sonlarına doğru Dublin'e dönüp dönmeyeceğiyle ilgili soruya "Hiç ayrıldım mı ki?" diye cevap verdiği söylenir.[9] Hiç ayrılmamıştır, ama çoktan ayrılmıştır. Evrensele giden yolun bir yerden geçtiğini söylediğini de biliyoruz: "Bana gelince, hep Dublin üzerine yazıyorum, çünkü Dublin'in kalbine ulaşabilirsem, dünyadaki bütün şehirlerin kalbine ulaşabilirim. Evrensel tekilin içindedir."[10]

TIKANMA

Ahlat Ağacı'nda genç yazar adayıyla (Sinan) Çanakkale'nin tanınmış yazarı arasında bir kitapçının asma katında Kafka'nın, Cemal Süreya'nın, Virginia Woolf'un dev posterlerinin önünde başlayan, sonra köprünün üstünde devam eden bir konuşma sahnesi var. Sinan Çanakkaleli yazarı "Taşra Edebiyatı Sempozyumu"na katıldığı için eleştiriyordur. Sempozyuma katılmakla taşra kontenjanına yerleşmiş, "alıcı bekleyen köleler gibi" merkezin dikkatini çekmeye çalışmıştır.

Taşra Edebiyatı Sempozyumu değil, ama Edebiyat ve Taşra Sempozyumu 2013'te İstanbul'da yapılmıştı. Genç bir yazar, Polat Onat önce *Varlık* dergisinde, sonra sempozyum kitabında (*Edebi-*

8. Asuman Suner, *Hayalet Ev*, Metis, 2005, s. 128-29.

9. Richard Ellmann, *James Joyce*, Oxford University Press, 1982, s. 292.

10. Arthur Power, *From the Old Waterford House*, Londra, Mellifont, 2003, s. 63-64; ayrıca bkz. Ellmann, s. 505.

yatın Taşradan Manifestosu, 2015) sempozyuma neden katılmadığını anlatan bir mektup yayımlamıştı. Merkezden gelen daveti "has taşralı" duruşuna yakıştıramadığı için reddettiğinden söz ediyor, bugün taşralı yazar için görünürlüğün bu merkezkaç tavırdan geçtiğini söylüyordu. "Normal bir başarı"dansa "görkemli bir hezimet" iyidir, daha da iyisi "mutlak yalnızlık".

Bir arzu kuramcısı (mesela "romantik yalan" avcısı Réne Girard) olsa bu mutlak yalnızlık ısrarında, bunun herkese açık bir mektuba dönüşmesinde, bir "olumsuz kur" görürdü. Bir yeraltı dinamiği. Madem siz beni tanımıyorsunuz, ben sizi hiç tanımıyorum. Madem siz beni taşraya mıhladınız, ben kendimi hepten oraya mıhlıyorum. Bana ayırdığınız taşra kotasına gireceğime su katılmamış taşralı olarak kalırın daha iyi. Oyumu görkemli hezimetten yana kullanıyorum. Beni görecekseniz, öyle görün. Çanakkale'nin "yerel yazar"ına benzer cümlelerle kafa tutan bir Sinan yaratırken böyle mi düşünmüştü *Ahlat Ağacı*'nın senaristleri? Filmin taşralı genç senaristi, "Ahlat'ın Yalnızlığı" öyküsünün yazarı Akın Aksu taşralı yazarın yalnızlık ısrarında kendisinin de yakından tanıdığı bir tanınma arzusu, "yerel yazar"ın sözleriyle bir "romantik alınganlık" mı görmüştü?

Bizi biri genç diğeri orta yaşlı, biri tutunmuş diğeri tutunamamış, biri "yerli" kotasına yerleşmiş, diğeri o yazara diklenen iki yazar figürüyle tanıştırırken sormamızı mı istiyor Ceylan? Merkeze Truva atı, Çanakkale şehitliği, İda dağıyla mı yürüyecek, taşra edebiyatı sempozyumunda sana ayrılan kontenjana mı yerleşeceksin, yoksa o kotaya kitabi laflarla diklenen ("zihnimi yerele saplayacak biri değilim", "ilhamını bu topraklardan alan, ama belli bir edebi kaygıyla dramatize edilmiş kişisel metinler", "kendi üzerine kilitlenmiş oyuncaklı bir meta-roman") bir tepkisel Sinan olarak mı kalacaksın? Filmin sonunda "yerel yazar" Çanakkale'deki kitabevinde son kitabı *İda'nın Kayıp Çocukları*'nı imzalıyordur. İda'nın kayıp çocuğu Sinan'ın kitabıysa ("Ahlat Ağacı") çoktan çöp olmuştur. Bu iki yazar figürünü karşı karşıya getirirken bir zamanlar kendi önünde beliren seçenekler üzerinde mi düşünüyor

Ceylan? Kendi üçüncü yolunun nasıl ortaya çıktığını, İda'nın kayıp çocuğunun kitapçı deposunda bekleyen "Ahlat Ağacı"ndan kendi *Ahlat Ağacı*'na varan yolu mu düşünüyor?

Bir engellenmişlik çekirdeği Ceylan'ın önceki filmlerinin de yabancısı değildi. *Koza*'da sopayla ağaçlara vuran, arı kovanına tekme atan bir çocuk, *Kasaba*'da kardan adamı deviren, *Mayıs Sıkıntısı*'nda domates sepetini tekmeleyen çocuklar vardı. Bu sonuncusu bir müzikli saat uğruna kırk gün cebinde taşıdığı yumurta kırılınca yetişkinlere duyduğu öfkeyi çocuksu bir intikam duygusuyla, halasıyla eniştesinin kıymetli gençlik fotoğrafını bir bahçe çitinin arasına sokup yok ederek çıkarıyordu. *Uzak*'ta Yusuf'un kıvrılarak ateş eden oyuncak komandoya bakarak attığı kahkahanın içinde de öfke vardı.

Kahramanlarını tıkanma anlarında yakalamayı seviyor Ceylan. *Uzak*'ta Mahmut Tarkovski gibi filmler yapmak üzere yola çıkar, kendini Çanakkale Seramik'in katalog fotoğrafçısı olarak bulur. *Kış Uykusu*'nda Aydın parlak bir Shakespeare oyunculuğunun ardından kendini *Bozkırın Sesi*'nde taşra estetiği üzerine klişe cümleler yazarken bulur. Ama tıkanmışlığın filmin esas konusu olması için kaçış kapılarının tek tek kapandığı *Ahlat Ağacı*'nı, işsiz gençlerin, atanamayan öğretmenlerin, polis-öğretmenlerin, KPSS kuyruklarının Türkiye'sini beklememiz gerekmiştir. *Ahlat Ağacı*'nın Sinan'ı *Mayıs Sıkıntısı*'nın Saffet'inin eve dönmüş halidir: "Amına koduğumun Çan'ına geldim." *Mayıs Sıkıntısı*'nın Çehov'vari kırından daha sert bir yerde, bir Dostoyevski bölgesinde dolaşıyordur *Ahlat Ağacı*'nda Ceylan.

Tim Parks *Yeraltından Notlar*'ın yazarının şu soruya cevap aradığını söylemişti: "Topraktan kopmuş, geleneksel cemaat ilişkilerinin biçtiği aşikâr rollerden kopmuş bireylerin modern kentsel dünyasında, şöhretin telafisi olmadığında gururlu ve hırslı egoya ne olur?"[11] Ceylan'ın düşünce deneyi: Toprağa bağlı (su kanalı

11. Tim Parks, "Bir Mücadelenin Tasviri", çev. Pelin Tünaydın, *Virgül*, sayı 81, Şubat 2005, s. 8-13.

açan, çapa sallayan, odun kıran, kuyu kazan) eğitimli babaların topraktan kopmuş ("bizim toprağımız, boş şeyler boş") eğitimli çocuklarına ne olur? Tarkovski olmak için yola çıkıp kendini katalog fotoğrafçısı olarak bulan Mahmut'a ne olur? Zar zor bastırdığı kitabı okursuz kalan Sinan'a ne olur? Topraktan kopmuş eğitimli genci yaratıcılığın telafisinden yoksun kaldığı, bir yeraltı adamına dönüşmek üzere olduğu anda yakalıyor *Ahlat Ağacı*.[12] Babandan hayır yok, okumak fayda etmedi, kitabın çöp oldu, şimdi ne olacak?

KUYU

Seren Yüce *Çoğunluk*'ta babanın çoktan düştüğü çoğunluk kapanına oğulun da düşmesini anlatıyordu. Babayla çatışma kısa sürer: Bu dünyada kim güçlü kim güçsüz, kim patron kim işçi, kim Türk kim Kürt, kim çoğunluk kim azınlık öğrenir oğul. Oidipus'un yersiz yurtsuzlaşmayı işleten şey olduğunu, simgesel iğdişe maruz kalmanın özneyi aile ağından çıkarıp daha geniş bir toplumsal ağa ittiğini söylüyordu Žižek.[13] *Çoğunluk* bu geniş toplumsal ağın da ailede hazırlandığını, Oidipus'un sadece bir yersiz yurt-

12. Yeraltı adamına dönüşmek üzere, dedim, çünkü *Ahlat Ağacı*'nın Sinan'ı Zeki Demirkubuz'un *Yeraltı*'sındaki zavallı patatesiyle herkese meydan okuyan bir Muharrem değildir. Aslında "yerel yazar" da, belli ki Ceylan'a sataşmak üzere tasarlanmış, *Ankara Sıkıntısı*'nın yazarı sevimsiz Cevat Pekmezci ("Bu ödülü babama adıyor, çok sevdiğim Ankara şehri için alıyorum") değildir. Sinan'ın kitabi laflarından, bir o kadar da ayak ağrısından öyle bezmiştir ki o anda Nobel bile verseler almayacak, bir an evvel eve gidip ayaklarını uzatacaktır. Bu tür keskin karşıtlıklardan çok, Çehov'vari ara bölgeler üzerinde düşünmeyi seviyor Ceylan. Özellikle *Kış Uykusu*'nda: İyilikseverliğin ardında yardımseverlik mi var, yoksa duygusal çıkar mı? Vicdan iyi bir şey mi, korkakların silahı mı? İlkeli bir hayat iyi bir şey mi, başkalarını küçük düşürmenin yolu mu? Kendisine verilen parayı hiç düşünmeden ateşe atan, merhamet ve vicdan gibi kavramları boşa düşüren ayyaş İsmail mi iyi, ailesinin geçimi uğruna varlıklılara yaltaklanan imam Hamdi mi? Haysiyet mi, ekmek mi?

13. Slavoj Žižek, *Bedensiz Organlar*, s. 133.

suzlaşmanın değil, bir yerini yurdunu tanımanın da uğrağı olduğunu anlatır.

Ceylan'ın ilgisini başından beri çoğunluk olamamış babalar çekti. *Mayıs Sıkıntısı*'nın ağaçlandırdığı araziyi devlete kaptırmamak için çırpınan babası, *Üç Maymun*'un para karşılığında patronunun yerine hapse giren Şoför Eyüp'ü, *Ahlat Ağacı*'nda ne köylülere ne eğitimlilere yaranabilmiş, ailesinin gözünde bile bir lüzumsuz adama, bir "bizim işe yaramaz"a dönüşmüş İdris öğretmeni. Kafka'nın "Babaya Mektup"uyla zihnimize kazınan – çoğunluk olmak isteyen, oğulu da buna zorlayan, onu işle ilgileneceği yerde "yazmak" gibi boş işlerle uğraştığı için suçlayan – azınlık babaları da değil Ceylan'ınkiler. *Mayıs Sıkıntısı*'nda baba kendi toprak sıkıntısına rağmen oğlunun filmine el verir. *Ahlat Ağacı*'nda İdris oğlunun kitabının tek okurudur; gençliğinde kendisi de şiir yazmıştır.

Fatih Özgüven Ceylan sinemasının *Ahlat Ağacı*'nda nihayet babayla barıştığını söylemişti.[14] Babayla çatışmanın eski şiddetini yitirdiği Oidipus-sonrası zamanlara özgü bir babayla barışma hikâyesi mi *Ahlat Ağacı*, yoksa babanın çukurundan kaçayım derken kendini o çukurda bulan oğulun hikâyesi mi? Sonunda vara vara bir "ahlat dibine düşer"e, bir "doğduğun ev kaderindir"e, bir beyhude Sisyphos emeğine mi varıyor *Ahlat Ağacı*? Babanın filmin sonunda kurduğu cümlede ("Onlar yine haklı çıktılar") bu mu var?

Ceylan'ın kahramanlarını bir engellenmişlik ortamında yakalamayı seçtiğini söylemiştim. Okumak fayda etmedi, kitap seni kurtaramadı, şimdi ne olacak? Sinan'ın babanın kör kuyusuna indiği son sahne bir "ahlat dibine düşer"i düşündürmüyor değil. Ama *Ahlat Ağacı* esas gücünü bir *künstlerfilm*, bir sanatçı filmi olarak okunduğunda hissettirir. Sanatçı anlatısının romandaki klasik örneği, Joyce'un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, bir yersiz yurtsuzlaşma cümlesiyle ("Uzaklara, uzaklara...") bitiyordu. *Ahlat Ağacı*'ysa "uzaklar"ı kaybolmuş, kasabada çakılıp kalmış

14. Fatih Özgüven, "Mayıs Sıkıntısına Dönüş", *Ekranella*, 2 Haziran 2018.

sanatçının bir genç adam olarak portresidir. Böyle bakıldığında aynı kuyu sahnesi, tam da seyirci "coğrafya kaderdir"e teslim olmak üzere olduğu bir anda bir başka kader fikrini, Nietzsche'vari bir *amor fati*'yi de çağırır.

Nietzsche *amor fati*'yi bir yaratıcılık formülü olarak tanımlamıştı.[15] Yaratıcının engeli bir yük gibi görmek yerine, kendini engelden yaratma ısrarı. İleride neyin bir yapıtın parçası olacağını bilemeyiz diyor gibidir, şimdi engel gibi duran şey, yapıta esas besinini belki o sağlayacak. Kadere boyun eğmekten ya da isyandan çok, engellenmişliğin insanı sürüklediği "bütün bir titrek yeraltı intikam alanı"nın dışına çıkma, "bütün patlayıcıların en tehlikelisi olan hınç duygusu"ndan[16] uzaklaşma, tepkisel değil yaratıcı bir benlik yaratmanın formülü. Hep aynı olumsuz geçmişi kara kara düşünmek yerine, onun ileride farklı bir biçimde okunabileceği bir anlatı kurmanın formülü. Yaratıcının engeli imkâna çevirecek zamanı olduğuna göre, genç sanatçı için bir kendini yaratma formülü. *Uzak*'ın kibirli, bezgin, atıl Mahmut'undan, *İklimler*'in kayıtsız, soğuk, verimsiz İsa'sından, *Kış Uykusu*'nun klişelere hapsolmuş kibirli Aydın'ından uzağa bir çizginin ancak böyle mi çekilebileceğini söylüyor Ceylan? Yaratmanın darboğaza rağmen değil, darboğazda yaratmak olduğunu mu söylüyor? İdris öğretmenin "Var mı öyle pat diye hayale ulaşmak"ına Çehov'un "Bizi çalışmak kurtarır"ını, o ısrara bir *amor fati* direncini mi eklemek istiyor? İdris'in "Herkesin bir tabiatı var tabii, ondan kaçış yok, iş onu

15. "Bir insanın büyüklüğünü belli eden bence *amor fati*'dir; insanın hiçbir şeyi geçmişte, gelecekte, sonsuza dek başka türlü istememesidir. Zorunluluğa yalnızca katlanmak, hele onu gizlemek yetmez –her türlü ülkücülük zorunluluğa karşı bir aldatmacadır–, iş onu sevmekte." *Ecce Homo*, çev. Can Alkor, İthaki, 2. basım, 2006, s. 46. *Amor fati* (Yazgı Sevgisi): "Bundan sonra benim aşkım bu olsun. Çirkin olana savaş açmak istemiyorum. Suçlamak istemiyorum, suçlayanları suçlamak istemiyorum. Benim değillemem, genelde herşeyi hesaba katarak uzağa bakmak, başımı çevirmek olacak: Günün birinde bir evetleyici olmak isterim ben." *Şen Bilim*, çev. Levent Özşar, 2003, Asa, 276. fragman, s. 167.

16. Friedrich Nietzsche, *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*, çev. Ahmet İnam, Say, 2003, s. 130.

kabullenip sevebilmekte"sinde bu mu var?[17]

Sanatçılar sadece öncellerinin yapıtlarıyla değil, kendi önceki verimleriyle de konuşur. *Kış Uykusu*'nda bozkırda sürgündeymiş gibi yaşayan, *Bozkırın Sesi*'ne basmakalıp yazılar yazan, ilkelerini kendisi için koltuk değneği, başkalarına karşı da sopa olarak kullananan bitik bir Aydın vardı. Seyircisinin (belki de kendisinin) Aydın'a fazla yüklendiğini düşündüğü için mi *Ahlat Ağacı*'nın eğitimlisini bu kez verimsiz toprakta ayakta kalmaya çalışan bir uyumsuz öğretmenden seçti Ceylan? *Kış Uykusu*'nda ("bozkırda açan çiçek") dalga konusu olan, *Ahlat Ağacı*'nda ("ahlat ağacı") bir direnç figürüdür. "Bozkırda açan çiçek" klişesinin içinde belki bir zamanlar canlı olan içerik, kıraç toprakta tek başına dikilen "ahlat ağacı" figürüyle kurtarılmış olur.

BOZKIR

Bir Zamanlar Anadolu'da'da bozkırın ortasında kurulmuş bir Yasa kapısı olduğundan söz etmişti Umut Tümay Arslan. Ceylan'daki Kafka ânı: Toplumsal-bürokratik makine merkezi bir boşluk etrafında kör bir biçimde dönüyor, filmin erkekleri, bütün o olay yeri tespit tutanaklarının, savcı raporlarının, otopsi raporlarının yazı-

17. *Amor fati*'yi Nietzsche'nin kendi zaaflarıyla savaşının bir uğrağı olarak yorumlayanlar olmuştur (Alexander Nehamas, *Nietzsche: Edebiyat Olarak Hayat*, DoğuBatı, 2. basım, 2016, çev. Cem Soydemir, s. 220). "Kader sevgisi"ne sert eleştiriler getirenleri de kaydedelim. Adorno *amor fati*'nin başımıza gelenin yüceltilmesine varacağını söylüyordu. "Hapishane çıkışlı" bir fikir: "Taş duvarlar ve demir çubuklu pencereler, görecek ve sevecek başka bir şeyi olmayan kişinin son sığınağıdır." Şu da: "Umduğumuz şeyin doğru olduğuna inanmak için sağlam bir nedenimiz yoktur da, başımıza gelen şeyi sevmek için, varolanı sırf varoluyor diye olumlamak için daha sağlam bir nedenimiz mi vardır?" Nietzsche'yi kendi umut eleştirisiyle vurmaya çalışıyordur: "'Umut, öyleyse hakikat' çıkarsaması da *amor fati* de, dünyanın dehşetine dayanabilmek için dileklere gerçeklik ve akıldışı zorunluluğa anlam yakıştıran o alçaltıcı uyarlamanın örnekleridir." *Minima Moralia*, 61. fragman, s. 100-1.

cıları simgesel ağa düşmüş otomatları andırıyordur. Hayatımızın ölü lafzın etrafında biteviye dönmekten ibaret olduğunu, ama sadece bunu söylemenin bu tekrara duyduğumuz şiddetli ihtiyacı ("dehşete karşı tutunduğumuz simgesel pencereler") kaydetmeyeceği için eksik kalacağını da söylüyordu Arslan.[18] Ölümlü doğa, ölümsüz yasa.

Ceylan'ın ilk filmlerden itibaren "ikinci doğa"yı birincisinin içine yerleştirdiğinden söz etmiştim. Ceylan'da bu ikisi arasında, ölümsüz yasayla sıradan-kırılgan içerikler arasında, *Kasaba*'da çocukların kekeleyerek okudukları okuma parçasıyla ("Toplum Hayatını Düzenleyen Kurallar") sınıfın kırılgan gerçeği, çocuğun ıslak çoraplarından sobaya damlayan su, çocuğun çıplak ayakları, kar yağarken pencereden uzaklara bakan öğretmen, sınıfta uçan tüy, kokan yiyecekler arasında bir temassızlık vardır. Ceylan'ın anlatımındaki keder kadar komiklik de bu temassızlıktan kaynaklanır. *Bir Zamanlar Anadolu'da*'da yasayı temsil eden savcının tümgüçlü bir fallusu, ama durmadan işeyen, demek arıza çıkaran bir çükü vardır.

Ceylan'ın babalarında da benzer bir şey var. Babayla barışmaktan çok, babayı Oidipus kapanının, o durmadan işleyen simgesel şebekenin biraz dışına çekmeyi, simgesel ağın ucundan hafif yırtılır gibi olduğu anlara, babanın ağdaki tümgüçlü yeriyle kırılgan varlığı, Babanın Adı'yla babanın sıradan varoluşu arasındaki çatlağa bakmamızı istiyor gibi Ceylan. Yolumuzdan çekilmelerini isteyebilmek için güçlü anababalarımız olsun isteriz, vurunca yıkılmayan ebeveynler, ama onları simgesel ağdaki yerlerine tam yerleşmedikleri, sadece yaralayan değil, kendileri de yara almış, sadece kıran değil, kendileri çoktan kırılmış, aslında aynı ağa bizden çok önce yakalanmış varlıklar olarak gördüğümüzde, tümgüçlü varlığın üstündeki ince çatlakları fark ettiğimizde, onları kendi-

18. Umut Tümay Arslan, "Bozkırdaki Labirent: Manzaradan Lekeye", *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*, Metis, 2012, s. 193-217.

mize en çok o zaman yakın hissederiz. Yusuf Atılgan'ın "Babam adamsa ben olmayacaktım"ından çok (*Aylak Adam*), Oğuz Atay'ın "Ben de senin gibi ölecek miyim baba?"sına ("Babama Mektup") yakın bir bakış. Keşke benzer bir bakışı annelere de yöneltebilseydi Ceylan. *Ahlat Ağacı*'nda baba "Adı"yla örtüşmeyince, simgesel düzenin bütün yükü annenin omuzlarına biner.

O eksiği bağışlatan sahneyi, *Bir Zamanlar Anadolu'da*'nın ortalarına doğru filmin kahramanları kadar biz seyircilerin de hazırlıksız yakalandığı o sahneyi hatırlamanın tam sırası. Filmin erkeklerinin muhtarın evinde gece yarısı elektrikler kesildiğinde uykuyla uyanıklık arasında apansız yakalandıkları kadın yüzü. Sahne Çehov'un "Güzeller" öyküsünden esinlenmiştir. Çehov'da çıplak gözle bakılamayacak kadar ışıklı bir genç kız yüzü sineklerin vızıldadığı boğucu bir evde yorgun insanların önünde bir serap gibi beliriyor, kendisine bakanlarda telafisiz bir kayıp duygusu uyandırıp kayboluyordu: "Çok önemli, bir daha bulamayacağımız bir şeyler kaybetmiş gibiydik." *Bir Zamanlar Anadolu'da*'da rüya kadar güzel, bozkırın ortasındaki bu ölülerle meşgul köyde kendisi de solup gitmeye yazgılı genç kız "yasa etrafında dönen otomat"lara kendi kırık hayatlarını, bir türlü gömemedikleri ölülerini hatırlatıp kaybolur. Simgesel ağda bu kez kederli bir yırtık.

Bir Ceylan yakın planıyla, *Bir Zamanlar Anadolu'da*'nın yuvarlanan elmasıyla bitirelim. Elma yuvarlanır, daha önce ağaçtan düşmüş, şimdi çürümeye başlayan elmaların arasındaki yerini alır. Tarih sadece ölümsüz Yasa'nın değil, çürüyen elmaların da tarihidir. Simgenin bütünsellik iddiasına karşı tekili, geçici ve firari olanı önemseyen bir Benjamin'vari doğal tarih. Elma bizi o çürüyen dünyaya yollar. Biz bozkırın ortasında ölümsüz Yasa'yı işletmeye çalışırken, *Bozkırın Sesi*'ne basmakalıp yazılar yazarken, sınıfta "Toplum Hayatını Düzenleyen Kurallar"ı tekrarlarken, bütün bunlar üzerine bir film çekerken geçip giden hayat. İlk üslup alıştırmalarını *Koza*'da bu çürüyen dünyayı anlatmak için yapmıştı Ceylan. *Mayıs Sıkıntısı*'nda baba ağacın altında uyuyakalmış, az önce ısırdığı elma kararmıştır. Bu filmleri izlerken biz de bu geniş ev-

renin içinde bir yerlerdeyiz diye düşünürüz, bu doğal tarihin doğal değilmiş gibi yaşayıp giden parçalarıyız. Ölümlü evrenin ölümsüz Yasa'ya sığınmış parçaları. Bir dakika önce şakıyan kuş ölüyor, biraz önce ısırdığım meyve kararıyor, yiyecekler bozuluyor, ölüler kokuyor. Umut Tümay Arslan "elmaların bakışı"nın sadece hiçliğin bakışı değil, bu boşluğun doldurulma arzusunun da tanınması olduğunu söylemişti. İnsanın sonluluğu bu sonlulukla bağdaşmayan, "bu sonluluğun kumaşına göre kesilmemiş bir ihtirasla" sürekli aşındırılır. İnsanın sıradan gerçekliğiyle "bir türlü mortoyu çekmeyen arzusu, inanılmaz bir sebatla ve ihtirasla aynı yere dönen dürtüsü" arasında bir uyumsuzluk vardır. Yasanın içindeki boşluk hazla dopdoludur.[19]

Ceylan filmlerinde bu hazla dopdolu boşluğun içinde bir başka hazzın daha belirdiğini söyleyemez miyiz? Yuvarlanan nesneler Kiarostami filmlerinde de vardı. *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*'te yeşil bir elma köy evlerinin labirenti andıran sahanlıklarında, su oluklarında yuvarlandıktan sonra çocuğun ayaklarının dibine düşer. Bir kazı sırasında toprağın altından çıkarılan insan kemiği bir süre derede sürüklendikten sonra bir dala takılıp kalır. *Yakın Plan*'da çöpe atılmış bir böcek ilacı kutusu çöp yığınından kurtulup yokuş aşağıya tangırdayarak yuvarlanır. Kiarostami bir söyleşisinde (*The Moment of Truth*) *Yakın Plan*'ın yuvarlanan kutusunun neyi sembolize ettiğiyle ilgili uzun uzadıya yorumları garipsediğini söyler. Aslında gayet basit, diyordur, sahne senaryoda bile yoktu, pembeli yeşilli bir kutuyu güzel bir sonbahar ışığında güzel bir yokuşta yuvarlama fırsatını bir daha bulamayacağımı düşündüğüm için yuvarladım. Sinemacının her şeye rağmen devam eden hayattan, güzel sonbahar ışığından, bu dünyaya bir böcek ilacı kutusu olarak gelmiş bir kutuyu güzel bir yokuşta yuvarlamaktan, içinde o sahneye yer veren bir film yapmaktan aldığı haz. Hayat devam ediyor.

Ceylan'ın sürüklenen nesnelerinde, hareket eden bulutlarında, dalgalanan otlarında da bu var. Bir tepeden aşağıya kıvrılarak iler-

19. Umut Tümay Arslan, *a.g.y.*, s. 203-5.

leyen bir yolu, hışırdayan yaprakları, yaprakların arasında oynaşan güneş ışığını anlatmaktan alınan zevk. Bu hayata "taşra" olarak gelmiş, oraya sıkışıp kalmış bir yeri çiğ damlalarıyla kaplı kavakların, dalgalanan otların, başıboş dolaşan köpek sürülerinin de içinde olduğu bir geniş evrende yeniden ("hayatımda ilk kez görüyormuşum gibi") yaratma isteği.

Ceylan'ın "zihnimi yerele saplayacak değilim" diyen Sinan Karasu'yu, "Amına koduğumun Çan'ına geldim" Sinan'ını, Taşra Edebiyatı Sempozyumu'nun mutlak yalnızlıkta ısrar eden "su katılmamış taşralı yazar"ını çağırdığı yer. Evrensel tekilin içindedir.

9

Gevezelik Çağında Edebiyat

~

"Verdiğim zekât yetmiyor mu? söz bıçkınlığım?"

Bay Muannit Sahtegi'nin Notları
VÜS'AT O. BENER

~

"Vermeye hâlâ gönül indirilebilecek biricik ödün şu olabilirdi: Okuyucuların isteklerine, tersini yapacak şekilde uymak. Ama ben bunu yapmıyorum; çünkü ödün vermiyorum ve okuyucularım, bir konuyu yazmamı bekliyor olsalar bile yazıyorum onu."

Deyişler Karşı Deyişler
KARL KRAUS

LAF KALABALIĞI

Yazmaya bir "güzel cümle" arzusuyla başlamış gibidir Barış Bıçakçı. Kahramanlarında izleri yok değil. "Anlamayan Kadınlar"ın (*Baharda Yine Geliriz*) genç âşığı sevdiği kızın okuyacağı bir kitap yazdığını hayal ederken aslında tek bir cümlenin hayalini kurar: "İçinde öyle bir cümle olsun istiyorum ki kitabı okuyan biri o cümleye geldiğinde kitabı birden kapatıp sımsıkı göğsüne bastırsın." *Sinek Isırıklarının Müellifi*'nde bu kez Cemil defterinde güzel cümleler biriktirir. Başka cümleler o güzel cümlelerin etrafında dönsün istiyordur: "Kendi dünyamdan çıktığımda basit cümlelerin öznesi oluyorum, diye düşündü ve Nazlı'ya sarıldı ve bir resmin belirsiz kenar çizgileri üzerinde gitmeye başladı; sonuna geldiğinde bunun bir resim değil güzel, karmaşık bir cümle olduğunu anladı. Güzel, karmaşık bir cümle." Şu güzel cümle tarifiyse Bıçakçı'nın kendisinin, *Kurbağalara İnanıyorum*'dan: "Benim için hakikat bir cümle uzunluğunda, genişliğinde ve derinliğindedir, daha fazla değil. Uzun cümleyi biliriz, gramer koyar ona sınırı. Ama geniş ve derin cümle diyorsak, işte bu güzellikle ilgili bir şeydir. Cümle genişledikçe ve derinleştikçe güzelleşir." Güzel cümleyi basit cümleden ayıran şeyin ne olduğunu da söyler Bıçakçı: "Böyle güzel cümleler aracılığıyla bazı kuytulara girebiliyoruz, algıladığımız dünyayı ifade edebiliyor, yılanı deliğinden çıkarıyoruz."[1]

1. *Kurbağalara İnanıyorum: Edebiyat Üzerine Yazışmalar*, Barış Bıçakçı, Behçet Çelik, Ayhan Geçgin, İletişim, 2016, s. 200 ve 21. Barış Bıçakçı'nın yazıda söz edilen diğer kitapları da İletişim Yayınları'ndan çıktı: *Herkes Herkesle Dostmuş Gibi* (2000, 14. basım, 2019), *Veciz Sözler* (2002, 9. basım, 2018), *Aramızdaki En Kısa Mesafe* (2003, 12. basım, 2018), *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (2004, 19.

Bıçakçı'da bir yazarlık tavrından söz edeceksek eğer, yazdıklarında en az bunun kadar güçlü bir ters akıntının olduğunu, güzel cümle arzusuna bir boş laf kuşkusunun eşlik ettiğini belirtmek gerekir. *Herkes Herkesle Dostmuş Gibi*'de sözcüklerin içinin "tıpkı atomlar gibi" boş olduğunu söyler Hasan: "Bu yüzden hafifler ve hızlı hareket ediyorlar. Çabucak yayılıyorlar." İlk romandan on beş yıl sonra *Kurbağalara İnanıyorum*'da kahramanının kaygısını politik bir vurguyla tekrarlar Bıçakçı: "Çünkü sözcüklerin içlerinin dolu olduğuna hiçbir şüphe duymadan inananların dünyasında yaşıyoruz. Bu yüzden bu kadar kutsal şey, bu kadar kan ve gözyaşı var."[2] *Sinek Isırıklarının Müellifi*'nde bu kez Cemil "silahlar" ve "para"nın kendini ölçüsüzce çoğalttığı bu kirli savaşlar çağında yazmanın "tek ve öldürücü bir hamleyse anlamlı" olduğunu söyler. "Silahlar" ve "para"nın hemen yanına, bu çağda ölçüsüzce çoğalan sözcüklerin de eklendiğinin farkındadır Bıçakçı. Hızla hareket eden, ölçüsüzce çoğalan, içi boşalmış sözcüklerin dünyasında nasıl yazılır?

Yazdıklarına yön veren bu problemin Barış Bıçakçı imgesinde pek iz bırakmadığını söyleyerek başlayacağım. *Baharda Yine Geliriz*'in arka kapağında, Bıçakçı anlatılarının "şu gürültülü zamanda, gevezelikten ve 'farfara'dan gına getirenlerin sığınacağı bir kuytu köşe" olduğu yazıyordu. *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'in arka kapağında Bıçakçı'nın "bu çağa özgü laf kalabalığı"ndan "paçalarına tek damla çamur bulaştırmadan" çıkabildiği söyleniyor. Bu "tek damla çamur" vurgusu insana bu konularda pek de iyimser olmayan bir düşünürün "kültürel çamur" üzerine söylediklerini hatırlatıyor. Bıçakçı'nın itiraz edeceğini sanmam: "Bugünkü kültürel çamuru yadsıyabilmek için, parmak uçlarımızda uyandırdığı o rahatsız edici kaşıntıyı duyabilecek kadar ona bulaşmış, ama aynı zamanda onu reddedebilecek gücü de yine bu bulaşma içinde

---

basım, 2020), *Baharda Yine Geliriz* (2006, 11. basım, 2018), *Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra* (2008, 12. basım, 2019), *Sinek Isırıklarının Müellifi* (2011, 10. basım, 2018), *Seyrek Yağmur* (2016, 4. basım, 2016).

2. *A.g.y.*, s. 75.

kazanmış olmak gerekir."[3] Sığınak falan yok, diyordur Adorno, en azından artık yok. Yazarın yerleşeceği, okurunu rahatça ağırlayacağı bir korunaklı kuytu yok. Reddetmekten söz ediyorsanız önce dünyaya bulaştığınızı, dünyanın da size bulaştığını kabul etmeniz gerekir. Çamuru anlamak için paçalarınızdaki izlere bakın. Gürültüyü anlamak için kendi sesinizdeki yankılarına.[4]

Problemi en iyi dile getirenlerden biri, Bıçakçı'nın da sevdiği Vüs'at O. Bener'di. Bu yazıda başvuracağım "laf ebeliği", "söz bıçkınlığı", "kurtuluşsuzluk gevezeliği" gibi ifadeleri ondan aldım. Bu tür sözleri başkalarını saf dışı bırakmak için kullanmak kolaydır. Sözün fiilin izinde yürümesini isteyenler için edebiyat her zaman çoktan laf ebeliğidir. Bener bunu başkalarını harcamak için değil, kendi yazısını sınamak için kullanmıştı. Geç dönem yapıtlarında kendi yazdıklarının da bir "laf ebeliği", sözcüklerinin birer "yave", edebiyatın bir "boş yücelik" olabileceği kaygısı kıpırdar. Yapıtın *momento mori*'sidir Bener'de "laf ebeliği": Yazdıkların her an bir cansız lafa dönüşebilir, sakın unutma! Kelimelere kelimelerle savaş açan Oğuz Atay kahramanlarının kendi kelime yığınlarının altında soluksuz kaldıkları an yazmaya başlamış gibidir Bener anlatıcısı. "Bugüne kadar söylediğim her sözü geri alıyorum. Konuşmayı da bir unutabilsem"den (Turgut Özben), "Söylediklerimi, kapı kapı dolaşarak geri almak istiyorum"dan (Hikmet Benol) sonra nasıl yazılır? Sözü Atay gibi çoğaltarak değil, eksilterek çalıştı Bener. Arkada, edebiyatın bugün artık az sorulan sorusu. *Siyah Beyaz*'dan: "Neden yazıyorum? Başka hiçbir uğraşım olmadığı için mi?" *Kapan*'dan: "Anlatmaya kalkışacaklarıma

3. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, 8. fragman, s. 30.

4. *Minima Moralia*'nın 51. fragmanı yazarın evini yazıda kurma önerisi olarak yorumlanmıştır. "Artık bir yurdu kalmamış kişi için yaşanacak bir yer olur yazı." Sonraki cümleyi de okuyalım: "Orada, tıpkı vaktiyle babaevindeki gibi, çöp ve lüzumsuz eşyanın birikmesi kaçınılmazdır." Yazının bir kileri ya da sandık odası yoktur; cansız laf yığınlarını bir odadan diğerine sürükler yazar: "Sonunda yazara kendi yazılarında bile yaşanacak yer kalmamıştır." Yazarın gevezelikle sınavı da böyle başlar. Yazar yazı masasının yanında bir çöp kutusu bulundurmalıdır. *Minima Moralia*, s. 89-90.

bir yığın kof ayrıntı sığışacak. Ayrık otları boğacak tüm otları, börtü böceği, renkleri. Susmalı değil miyim?" *Muannit Sahtegi*'den: "Verdiğim zekât yetmiyor mu? söz bıçkınlığım?"

"Sözün bittiği yer" gibi bir sözün bile cümleye bir zorluğu kaydetmek için değil, bir anlatım kolaylığı olarak girdiği bir "Konuşan Türkiye" çağında yazıyoruz. Edebiyatın bundan etkilenmeyeceğini, gürültünün ortasında bir çoktan kurtarılmış bölgenin yazarın önünde zahmetsizce açılacağını düşünmek safdillik olurdu. Bunu problem edinerek yazmaya başladı Bıçakçı. Güzel yazıyla boş lafın net bir biçimde ayrıştığı bir korunaklı bölgede değil, edebiyatla gevezeliğin birbirinin yerine göz diktiği bir kaygan zeminde kurdu anlatılarını. Edebiyatın "humuslu toprakları"nda (*Veciz Sözler*) gezindi. "Gösterişli cümleler", "süslü ifadeler", "zekâ gösterileri" ve "bir dolu gevezelik" (*Sinek Isırıklarının Müellifi*) arasında dolaştı. Okurun altını çizeceği cümlelerle dolu yapıtlarla (*Veciz Sözler*, *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*, *Sinek Isırıklarının Müellifi*) daha suskun anlatılar (*Aramızdaki En Kısa Mesafe*, *Baharda Yine Geliriz*, *Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra*) arasındaki salınımı, gevezeliği hem icra eden hem tiye alan üslubu, kederi hem sahneleyen hem efektleştiren "kederli palyaço" dili, aforizma sevgisiyle o sevgiye eşlik eden ironi atakları – hepsi bir güzel cümle arzusu ile o güzel cümlenin bu çağda hızla bayatlayacağı sezgisi arasındaki gelgit tarafından şekillenmiş gibidir. Bunlara, cümlelerini bağrına basan tutkulu bir okur kitlesi edinmesi ile yazarlığını okurundan kaçarak kurabilmiş olması arasındaki çelişkiyi de ekleyelim.

Kahramanlarını kederli, kırılgan, ama çenesi düşük erkeklerden seçti Bıçakçı. *Herkes Herkesle Dostmuş Gibi*'de "açıklaması anlatması ifade etmesi söylemesi demesi gereken bir sürü şey" olan aşk kırgını Hasan'ın kelimeleri şekilsiz bir ağırlığın altında "köstebekler gibi" çoğalır. *Veciz Sözler*'de Sulhi karşılıksız aşkına yazdığı mektuba, "Biraz gevezelik etmek istiyorum Nesteren," diye başlar. *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'de Ender "ikide bir tuzla buz olan imgesi"ni gösterişli cümlelerle sağlamlaştırmaya çalışır.

Sinek Isırıklarının Müellifi'nin Cemil'i, o bile bir "gürültücü iki bacaklı"dır. Pençeleri yeterince gelişmemiş *disconnectus erectus*'un düşmemek için kelimelere tutunan kolu. "Geveze bir aile": *Veciz Sözler* bu aileyi, radyo programcılarının önlerine attığı sözcüklerden ("liman", "yalnızlık", "aile", "sözcük", "kitap") fiyakalı cümleler üreten bu lafazan topluluğu konu alır. "Güneş olmasaydı sözcükler aydınlatırdı dünyamızı", "İnsanın en büyük hazinesi suskunluğudur", "Kitap sıcak bir yuvadır", "Dalında bir yemiştir geçmiş, zamanında koparmak gerekir". Gör beni, diyordur Bıçakçı gevezesi, beni anla, hikâyemi yaz, dalganı geç, ama fazla hırpalama. Çünkü fazla uzağında değilim senin. Böyle mi düşünmüştür *Veciz Sözler*'in yazarı: Bu çağda edebiyatın gevezeliğin dışına çıkabilmesi gerekir, ama dışına çıkabilmek için çoktan içinde olduğunu görmesi gerekir.

Bir yazarı problemsizliğe ("sığınak", "kuytu", "tek çamur bulaştırmadan") gerileterek değil, içinde yol aldığı problemi görerek de sevebiliriz. *Veciz Sözler*'de edebiyatımsılıkla ("hikmet tavukları", "bayat laf", "beylik cümle", "lirizm lekeleri") uğraşıyordu Bıçakçı. Sonradan bu kitabı "edebiyatın büyük söz söyleme, altı çizilebilir, günlük hayatta kullanılabilir söz söyleme sanatı olarak algılanmasıyla dalga geçmek"[5] için yazdığını da söyledi. Ama Bıçakçı mizahının, benzerini Oğuz Atay ve Vüs'at O. Bener'de gördüğümüz bir "çift bıçaklı ironi" olduğunu unutmayalım.[6] İroninin çift bıçaklı olabilmesi için sadece başkalarını değil, öznenin kendisini de çizebiliyor olması gerekir. Dışın içteki izlerini yoklayabilmesi, dalga geçenin dalga geçtiği şeye yakınlaştığı anları sezebiliyor olması gerekir. *Veciz Sözler*'de geveze aile üyelerinin sözcüklerin üstüne basa basa "başı göğe erecekmiş gibi kurdukları" cümleler anlatıcıda bir utanma duygusu doğurur, ama Ankaralı

5. *Kurbağalara İnanıyorum*, s. 87.

6. "Çift bıçaklı ironi" deyişi Bıçakçı'nın kendisinin: "'Ülkemiz bir haritaya benzer,' diye yazmıştı Oğuz Atay. Şimdi onun çift bıçaklı ironisinin bile kâr etmediği günlerdeyiz. Çünkü ülkemiz gerçekten artık sadece bir harita." "Edebiyat Öğretir", *K24*, 3 Ekim 2016.

Sulhi'nin bu çoktan bayat lafların üstüne "kapkara bir bulut gibi çöken" cümlelerini sevdiğini hissederiz. Diğerleri "İçinde kaybolacağınız en güvenli kalabalıktır aile," derken, Sulhi "Aile televizyon karşısında gerçekleştirilen toplu bir intihardır," der. Diğerleri "Âşık olmak sevdiğinin içinde kaybolmaktır," derken, Sulhi "Âşık olmak, arada sözcükler varsa mümkündür"le gelir. Diğerleri "Kitap, üzerinde ekmek kızartılan bir sobanın ısıttığı sıcak bir yuvadır"la avunurken, Sulhi "Kitap bir sürgün yeridir"le çıtayı yükseltir. Veciz sözü çoktan bayatlayıp bir cümle karikatürüne dönüştüğü yerde değil, edebiyatla bağını koruduğu bir sınır bölgesinde kıstırmaya çalışıyor gibidir Bıçakçı. Bir "bizimki"dir Ankaralı Sulhi: "Sulhi Saygılı'yı bunun için seviyorum. Diğerleri cümlelerini her sözcüğün üzerine basa basa, başları göğe erecekmiş gibi söylerken, bizimkinin sözcükleri tahta bir merdivenin gıcırdayan basamakları. Oradan yavaş yavaş bir bahçeye iniyor ve koca bir dut ağacının altındaki mavi muşamba örtülü masaya oturuyor."

Veciz Sözler'in sonunda anlatıcının kendi hikâyesini kuran "imbik Sulhi"den başkası olmadığını anlarız. Hayır, sadece dalga geçmiyor. Kendini bir işhanının dördüncü katındaki odasında bir radyo programı için cümleler kuran aşk kırgını bir serbest muhasebeciye yakın hissetmese *Veciz Sözler*'i yazmazdı Bıçakçı. Kendini "yaradılışın şifresi"ni çözemeyenlere, "mesut takırtılarla işleyecek o mekanizmayı çalıştıran düğme"yi bulamayanlara, "başarısızlığın kokusu"na (*Herkes Herkesle Dostmuş Gibi*) yakın hissetmese, kendi içindeki bir bölgenin "bir Dostoyevski bıçağıyla seyreden yarısı yaşayan yarısından büyük iki parçaya ayrılmış" Sulhi'ye, karşılıksız bir aşkın süslü tasvirine düşkün Hasan'a, güzel kadın görünce çenesi düşen Ender'e yakınlığını fark etmese, tutunamayanların bu kelimelere tutunan kolunda kendinden bir şeyler görmemiş olsa böyle yazmazdı.

Ama kendini onlara uzak hissetmese de yazmazdı. René Girard romancının "uçurumun her iki yamacında da ayağı olduğu için" yaratabildiğinden söz etmişti: "Eğer aynı nesne kendisi için önce bir büyülü miğfer, sonra basit bir tıraş kabı olmasaydı, Cer-

vantes *Don Kişot*'u yazamazdı."[7] Eğer aynı cümle kendisi için önce bir güzel cümle, sonra bayat laf olmasaydı *Veciz Sözler*'i yazmazdı Bıçakçı. Bayat lafı "bayat laf" olarak algılayan, ama onda bir zamanlar bir güzel cümle hayalini gördüğünü unutmayan Sulhi Saygılı'dır Bıçakçı. Ama "yılanı deliğinden çıkartacak" kadar güzel bir cümle hayalinde ısrar etmese de yazmazdı. Ankaralı Sulhi için "ancak sözcükleri çok seven biri böyle kötüleyebilir onları," diyordu. Ankaralı Bıçakçı için de biz söyleyelim. Ancak edebiyatın gücüne inanan biri bayat lafla ("lirizm lekeleri", "gösterişli cümleler", "süslü ifadeler", "bir dolu gevezelik") böyle dalga geçebilir.

AFORİZMA

Edebiyatın felsefeye ("hakikat"), felsefenin edebiyata ("güzel cümle") uzandığı bir özlü söyleme biçimi aforizma. Beklenmedik bağlantıları açığa çıkaran, sağduyuyu sarsan gözü kara Nietzsche cümlesi. "Derin sorunlara soğuk duşlar misali yaklaşıyorum: hızlıca içlerine dalıp hızlıca çıkıyorum."[8]

Cioran aforizma yazıyor olmasını havai mizacına bağlamıştı. Düşüncenin izlediği güzergâhı okuruyla paylaşmak ya da okuru ikna etmek için lafı uzatmak kendisini sıkıyordur. Ona göre uzun anlatım yazarın değil, öğretmenin işidir. Oysa şamar atar gibi yazılmalıdır aforizma: kısa, basit ve şedit.[9] Bu çağın dağılmakta olan uygarlığına yakışan anlatım biçiminin de bu olduğunu söyler. Sö-

7. René Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat, Edebi Yapıda Ben ve Öteki*, çev. Arzu Etensel İldem, Metis, 2001, s. 189.

8. Nietzsche, *The Gay Science*, 5. Kitap, 381. fragman, İng. çev. Walter Kaufmann, Vintage, 1974, s. 343.

9. "Çünkü benim canım sıkılıyor, bir şeyi geliştirmeye başladığım zaman... Ben bunu havailik diye adlandırıyorum [...] ısrar etmeyi sevmiyorum, ispatlamayı sevmiyorum. Zahmete değmez. İspat edenler profesörlerdir." Ya da: "Hepsini atıyorum ve sadece sonucu veriyorum; mahkemedeki gibi, sonunda sadece hüküm oluyor: İdam. Düşüncenin aktığı güzergâh olmadan, sadece sonuç. Benim usu-

zü durmadan çoğaltan bir çağda lafı kısa kesmek gerekir: "Özü gereği sözü uzatan edebiyat, söz bolluğuyla, kelime kanseriyle geçinir."[10] *Sinek Isırıklarının Müellifi*'nin Cemil'inin bu kirli savaşlar çağında yazıya biçtiği görevi andırıyor: "Tek ve öldürücü hamle" – vur ve kaç, oku hedefe yolla ve geri çekil.

Ama bu çağda kısa anlatımın güvende olduğunu kim söyleyebilir? Cioran için efkâr ya da tiksinti ânında okunması gereken "anlık genellemeler", "devamı olmayan düşünceler", "parçalı hakikatler"dir aforizmalar. Bu tür cümleler arka arkaya okunduklarında birbirini yok etmekle kalmaz, okuyanda yavan bir tat da bırakır. Aforizmanın kendinden memnun bir düşünceyle ("her sözcüğün üstüne basa basa, başları göğe erecekmiş gibi" diyordu *Veciz Sözler*'de Bıçakçı) yazılamayacağını söylüyordur: "Aforizmayı sadece, kelimelerin ortasında duyulan korkuyu, o bütün kelimelerle birlikte çökme korkusunu yaşamış olanlar iş edinir."[11] Şu da "parçalı hakikatler"in Karl Kraus versiyonu: "Aforizma hakikatle asla örtüşmez – ya yarım hakikattir ya da birbuçuk."

Kurbağalara İnanıyorum'da Bıçakçı'yla yazışırken Ayhan Geçgin de bir aforizma tanımı yapmıştı: "Düşüncenin kavramaya çalıştığını bir şimşek çakımı gibi en yalın, en özlü biçimde söylemek." Aforizmanın omzunda bir şebeğin ("aforizmanın kılığına bürünen basmakalıp") olduğundan söz ediyor, Bıcakçı'nın *Veciz Sözler*'inin "maymunuyla alay etmek isteyen, böylece tehlikeyi savuşturmaya çalışan bir kitap" olduğunu söylüyordu.[12] Peki, tehlikeyi savuşturabilmiş midir ironinin çifte bıçağı? *Kurbağalara İnanıyorum*'a gelindiğinde, arkasında bıraktığı on altı yıl, yedi kitap ve yüzlerce güzel cümleye bakarken, matrak geçtiği şeyin kendisini de yutmaya hazırlandığını, cümlelerinin "boş atomlar gibi" hızla yayıldığını, okurunun ondan bir tatlı aforizma yazarı yarat-

---

lüm, formülüm bu." Cioran, *Ezeli Mağlup*, çev. Haldun Bayrı, Metis, 2007, s. 32-33, 57, 122, 136.

10. Cioran, *Burukluk*, çev. Haldun Bayrı, Metis, 2011, s. 16.

11. *A.g.y.*, s. 10.

12. *Kurbağalara İnanıyorum*, s. 192.

mak üzere olduğunu fark etmemiş olabilir mi Bıçakçı? Fark etmemiş olsa, neden *Kurbağalara İnanıyorum*'da "kullanılmayacak kadar güzel cümleler kurmak" istediğini söylesin? Neden ısrarla "güzel ama hiçbir işe yaramayan cümleler"den söz etsin? *Sinek Isırıklarının Müellifi*'nde Cemil'in karşısına neden "kolayca dolaşıma girecek cümleler"den yakınan bir editör çıkarsın: "Günümüzde pek çok yazarın kitabı aforizmalar toplamından başka bir şey değil. Artık romanın, öykünün kendine özgü dünyasını bulamıyoruz... Kolayca dolaşıma girecek cümleler... Edebiyat ne yazık ki kolayca dolaşıma girecek cümlelere dönüşüyor. İnsanlar birbirlerine yazacakları, söyleyecekleri ifadeler peşindeler. Has okuyucuyu da aşındıran bir şey bu."

Editörün sesidir bu, bir dış ses. Ama Cemil roman boyunca editörle hayali konuşmasını sürdürdüğüne göre aynı zamanda bir iç ses olmalıdır. Cemil romanı yayınevine teslim eder etmez kendi yazdıklarının da aforizmalar içerdiğini, bunların birbiriyle çeliştiğini, okuyanların cümlelerini ucuz bulacaklarını düşünür. Yine de Cemil'in içinde, aforizmanın güzel cümlesini en azından "bir başlangıç önermesi" olarak sahiplenen bir ses vardır: "Ama aforizmanın edebiyat için bir tehlike olduğuna dair görüşünüze bütünüyle katılamayacağım. Hem biyolojik yoksunluklar hem de politik saçmalıklar yüzünden bilginin, başka bir deyişle 'asıl olan'ın uzağında yaşamak zorunda kalan bizler, birkaç cümle boyunca da olsa bilginin sahibiymiş gibi, asıl olanın ne olduğunu biliyormuş gibi davranamayacaksak yazmak, edebiyat ne işe yarar! [...] Aforizma belki bilmek demek değildir ama bilmek çabasıdır, ona en azından bir başlangıç önermesine verilen değeri vermek gerekir." Bıçakçı gevezelerine çok da uzak olmayan bir başka ses "teselli" faktörünü hemen saf dışı bırakmak niyetinde değildir: "Şu da yeteri kadar açık değil mi: Aforizma modern insanın kullandığı bir ağrı kesicidir. Hiç olmanın ağrısını dindirir. Sonra ağrı yine başlar." Şu cümleyse ne editöre ne Cemil'e, romanın anlatıcısına ait: "Aforizma... Hani şu kahvaltıda ekmeğin üzerine sürdüğümüz beyaz ve kıvamlı şey. Sizi beslemez ama tok tutar."

Seyrek Yağmur'a gelindiğinde kuşku hâlâ savuşturulabilmiş değildir. Rıfat'ın kendine biçtiği görevlerden biri, "okuyucularını duygulandırmak dışında edebi bir amacı olmayan ve ikide bir veciz sözler yumurtlayan günümüz müelliflerini" uyarmaktır. Üstelik uyarı menziline şimdi sadece günümüz yazarları değil, okurları da girmiştir. Rıfat'ın gözünde "şairlere hayranlık duyan, onların dizeleri üzerinden duyarlılık sahibi olmaya çalışan okurlar da mücadele edilmesi gereken bir başka kanser vakası"dır. Aforizmayı, "o yarım ya da birbuçuk hakikat"i basmakalıpla (kuşkusuz "okuyucu"yla) savaşa adayan Kraus'u hatırlamanın tam zamanı: "Ben ve okuyucularım çok iyi anlaşıyoruz: Onlar benim söylediklerimi duymuyorlar, ben de onların duymak istediklerini söylemiyorum."[13]

İRONİ

"Bir silgi gibi tükendim ben. Başkalarının yaptıklarını silmeye çalıştım: mürekkeple yazmışlar oysa. Ben kurşunkalem silgisiydim. Azaldığımla kaldım."

Tutunamayanlar (Selim)
OĞUZ ATAY

Türkçede sahteliğin (Bıçakçı'nın deyişiyle "üçkâğıtçılık"ın[14]) izini kendi cümlelerinde de süren güçlü yazarların ardından geldi Bıçakçı. Kendisini yakın hissettikleri arasında Oğuz Atay ve Vüs'at O. Bener de var. Güçlü yazarların ardından birkaç şey yapılabilir. En kolayı onlar hiç yazmamışlar, bir anlatım kriziyle boğuşmamışlar, güzel Türkçemiz onu güzel cümlelerle zenginleştirecek yeteneği bekliyormuş gibi içimizden nasıl geliyorsa öyle yazar, daha

13. Karl Kraus, *Deyişler Karşı Deyişler*, çev. Güven Savaş Kızıltan, Telos, 1991, s. 59, 62.

14. *Sinek Isırıklarının Müellifi*'nde Cemil "içinde üçkâğıt barındırmayan bir şiir yazmak"tan, bunun için "varını yoğunu ortaya koymak" gerektiğinden söz

baştan problemsizliğe yerleşiriz. Bir başka engebesiz yol, zamanın ruhuna daha uygun olanı, öncekilerin huzursuzluk tekniklerini her dem geçerli bir teknik desteğe, kendinden memnun bir üsluba dönüştürmektir. "Oğuz Atay'ın çocuklarıyız!" sokakta başka, edebiyatta başka yankılanır. Birincisinde iktidarın hunhar ciddiyetine karşı verilen sokak savaşında Atay'ın payını hatırlatır. İkincisinde Atay depreminin Atay-sonrası dünyada kimseyi artık o kadar sarsmayacak bir artçı sarsıntısına, bir "Atay sonrası oğlan çocukları" na[15] dönüşmesi an meselesidir. Esas engebeli yol, başkalarının güçlü cümleleriyle boğuşurken güzel cümlenin tanımını değiştirecek cümleler kurmak olabilir. "Yılanı deliğinden çıkartacak" cümleler, diyordu Bıçakçı. Bunu sona bırakalım.

Birinci yola hiç girmedi Bıçakçı. Etkilendiği yazarları kitaplarında ağırladığını, okur izlerini bulabilsin diye arkasında kırıntılar bıraktığını (Ritsos, Cortázar, Oktay Rifat, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay, Turgut Uyar, Salinger, Vüs'at O. Bener), *Sinek Isırıklarının Müellifi*'nde upuzun bir liste verdiğini ("Cemil'e hayatın bir şölen olduğunu hissettiren şeylerin üstünkörü yapılmış bir listesi") biliyoruz. Önceki yazarlarla açıktan açığa söyleşerek kurulmuş bir edebiyat Bıçakçı'nınki: "Kendimi Aylak Adam'dan daha iyi hissediyorum" (*Herkes Herkesle Dostmuş Gibi*), "Böyle bir duruma ancak Oğuz Atay ve kahramanları dayanabilir" (*Veciz Sözler*), "Zaten bu dünyada çoğunluğu, herkesin kendisine hayran olduğunu düşünenler ile kimsenin kendisini sevmediğini düşünenler oluşturur, geri kalanlar ise Vüs'at O. Bener okurudur" (*Veciz Sözler*).

Atay ve Bener'de duygunun ağdalanmasına (Atay'ın deyişiyle "samimiyet buhranı"na) karşı bir fren tertibatıydı ironi. Aynı za-

---

eder. "Silahlar ve paranın kendini ölçüsüzce çoğalttığı bu kirli savaşlar çağında yazmak tek ve öldürücü bir hamleyse anlamlı" cümlesinin devamı şöyle: "ötesi üçkâğıttan başka bir şey değil". Şu da: "Editör Hanım, bunca acıya rağmen hâlâ hayatta olduğumuza göre, ya üçkâğıtçıyız ya da umudumuz var. Ben kendimi üçkâğıtçı gibi hissediyorum."

15. Kavram Fatih Özgüven'in, "'Saç Okşama Eylemi'", *Radikal*, 21 Nisan 2011.

manda cümleye eksiğini ya da fazlasını hatırlatmanın yolu. Atay yazmaya "eksik" kapısından girmişti: "Yarıda kalan sözü" tamamlayabilmek, "hayat kadar büyük bir boşluğu" doldurabilmek, cansız laf yığınlarını devirip canlılarına yer açabilmek için durmadan konuşur Atay kahramanları. Ama bir an gelir, silerken silindiklerini de fark ederler. Selim: "Bir silgi gibi tükendim ben. Başkalarının yaptıklarını silmeye çalıştım: mürekkeple yazmışlar oysa. Ben kurşunkalem silgisiydim. Azaldığımla kaldım." Turgut: "Bugüne kadar söylediğim her sözü geri alıyorum. Konuşmayı da bir unutabilsem". Hikmet: "Yoruldum albayım, yoruldum yoruldum yoruldum..."

Vüs'at O. Bener aynı probleme "fazla" kapısından girdi. *"Kibele Ana*'vari taş kesilip susmak varken" (*Muannit Sahtegi*) bunca laf niye? Tek başına kalmış bir özneden ("Salih"), yapayalnız bir yüklemden ("Kucaklaştık"), tek bir sıfattan ("Mosmor") oluşan, anlatılamayanı suskunluğuyla anlatan ("Kıştı işte!") ifade yüklü Bener cümleleri. Bu kez susmanın havasını alıyor ironi. *Siyah Beyaz*'da anlatıcı yazdıklarını yırtıp attığını, uyku ilacı alıp devrilip yattığını hayal eder: "İyi de, millet sokağa dökülmüş ellerinde pankartlar. 'Sorumlusun arkadaş! Diyeceğin yoksa ne demeye soyundun yazarlığa?'"

Bıçakçı cümlelerinde Atay kahramanlarının "ha-ha"larıyla Bener anlatıcısının "ÜHÜ, ÜHÜ, ÜHÜ!"leri ("Palyaço muyum ulan ben!"i, "Parçala bakalım Behçet!"i, "Öhhöm!"ü, "neymiş efem!"i, "neymiş! neymiş!"i) yankılanır. Cümlenin şakacı ikizi: "Sen üçüncü sıradaki, söyle bakalım neymiş? Ar-ka-daş-mış..." (*Veciz Sözler*). "Kadınlara Neden ve Nasıl Âşık Oluyorum? Psikoloji Dönem Ödevi. Hazırlayan: 3603 Ender Eşik" (*Bizim Büyük Çaresizliğimiz*), "Ve perde!", "Oturuma ara verildi" (*Bizim Büyük Çaresizliğimiz*). Tipik Bıçakçı cümleleri: Önce aforizma, onun geniş zamanı, sonra ona bir anlık genelleme olduğunu hatırlatan, güzel ve geniş cümlenin havasını alan şakacı gözlemci. *Veciz Sözler*'den (*abç*):

"Beğenilmek isteği hiç yoktan iktidar yaratır. Beğenilmek isteyen, kendisini beğenmesini istediği kişinin uyruğuna girer. *Ho-*

murdanmayın lütfen! Birinin bu genellemeleri yapması gerekiyor değil mi? Biri olmalı!"

"Bazı kadınlar kendilerine âşık olan erkeklerle birlikte olur. Bir iyilikseverlik... *Kadınlarla ilgili her genelleme bir kahkahayı hak eder. O halde gülelim!*"

Bizim Büyük Çaresizliğimiz'den:

"Çünkü aşk eşitler arasında yaşanır... eşit değilseler bir taraf diğerinin esiri olur, diğeri de ona eserim diye bakar. *Falan filan...*"

"Uzağımızdaki her şey biraz olağanüstüdür, olduğundan biraz daha fazladır. *Yaz bunları bir yere Çetin, boşa gitmesin!*"

"Çetin sen şimdi düşünme bunları, *boş ver, bak üçüncü gong da çaldı! Hadi yerimize oturalım.*"

Sinek Isırıklarının Müellifi'nden:

"İşte bu da toplu konutlarda yaşayan birinin payına düşen felsefe" (*'Üç gram. İlaç niyetine'*)."

"*Ah, ne derin felsefe, ne dipsiz kuyu!*"

Seyrek Yağmur'da daha az, ama yok değil: "Evet, büyüyemedik ama çocuk da kalamadık. Bir enkazız yalnızca. *Alkışlar ve yuh sesleri!*"

Kurbağalara İnanıyorum'da şöyle açıklamıştı: "Bense bir soruyla değil, bir cevap ile yazmaya başlıyorum. 'Bu budur!' diyebileceğim şeyleri yazıyorum ama bir yandan da bu yargının, bu bilginin anlık olduğunu, benim kısıtlı varoluşuma bağlı olduğunu biliyorum, hissediyorum. 'Bu budur!' yargısının ağırlığını azaltmak için karşı kefeye o yargıyla alay eden, aslında genel anlamda yargıya varmak ile alay eden bir karşı ağırlık koymaya çalışıyorum... anladım diyorum, ama az sonra anlayamayacağım."[16] Kendi yazarlık imgesini yönetirken de bu karşı ağırlıktan, geniş cümlenin karşısına diktiği bu matrak gözlemciden yardım aldı Bıçakçı. Çoğu yazarın yaptığını yapmamasıyla dikkat çekti; mülakat vermedi, fotoğraf çektirmedi, ortalıkta görünmedi. Ama bu gevezelik çağında suskunluğun da güçlü bir cümleye ("bu budur!") dönüş-

16. *Kurbağalara İnanıyorum*, s. 197.

tüğünü fark ettiği için kendi suskunluğuyla da dalga geçti. *Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra*'nın arka kapağında "Barış Bıçakçı'dan, yine usul usul edebiyat" yazıyordu. *Sinek Isırıklarının Müellifi*'nde "ilk kez mülakat veren, fotoğraf çektiren, usul usul edebiyat yaptığı söylenen ama muhtemelen en büyük numarası ortalıkta görünmemek olan bir yazar" bir toplu konutun akıtan tavanının iç kısmına serilmiş bir gazeteden, aynı anda dört üst geçidin açılışını yapan bir belediye başkanı ve Milli Güvenlik Kurulu üyeleriyle birlikte sonunda akıp gidecekleri yere, klozet deliğine bakıyordur. *Veciz Sözler*'in arka kapağında "Yeni zamanlarda dostluğu en güzel hikâye eden yazarla karşı karşıyasınız!" diye yazıyordu. *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'de Ender "Son zamanlarda dostluğu en güzel anlatan yazar" nitelemesiyle sunulan bir yazarın kitabını şöyle bir karıştırır: "Dostlukları anlatan edebiyat eserlerini severim. Ama zekâ gösterileri, edebi şakalar görünce hoşlanmadım. Hatta sinirlendim." Okurları Bıçakçı'yı "alışveriş listesi yazsa okuruz" diye sahiplenir, *Seyrek Yağmur*'da bu kez "alışveriş listesi yazsa okuruz, biçimindeki kof okuyucu övgüleri" tiye alınır. Piyasanın "Okurunu sev!" buyruğunun karşısına dikilen bir okurunu-sev-ama-yakalanma taktiği.

Bıçakçı cümlelerindeki aforizma-ironi gelgitinden söz ettim. Belki daha önemlisi, farklı yapıtlar arasındaki gelgittir. Baştan belirlenmiş bir rotanın düz hattı boyunca değil, önceki yapıtın "fazlası"yla boğuşarak, bir yerde yazdığını diğerinde silerek çalışıyor gibidir Bıçakçı. *Veciz Sözler*'in ironiyle yatıştırılmış "humuslu toprağı"nı *Aramızdaki En Kısa Mesafe*'nin küçük fırça darbeleriyle çizilmiş suskun kareleri izler. Bir çocuğun gözünden aktarılmış, genellemelere kapalı yalın kesitler. İki kardeş evde hazırlanan boza bidonuyla akşam sokağa çıkar. Bir köpek arabanın arka koltuğunda uyutulmaya götürüldüğünden habersiz uyuklar. Büyük kardeş soğuk bir hapishane hücresinde ayakkabısının tekini çıkarıp üstüne oturur. Anneanne doktorun karşısında ter içinde kat kat giysilerini çıkarır. Bir çocuk okulun bahçesinde şiir okurken, öğretmen eliyle bayrağın dalgalanışını canlandırmasını isteyince şiiri

unutur. Romanın geveze dünyasından öykünün lirizmine, kederli bir yalınlığa geri çekilmek istemiş gibidir Bıçakçı. Ama bir el silerken, diğeri defterinde güzel cümleler biriktirmeyi sürdürür. *Aramızdaki En Kısa Mesafe*'nin o ana adanmışlığını *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'in aforizması bol anlatımı izler. Bıçakçı okurlarının panolarına astıkları cümleler: "Arzu ahlakla çatışma eğilimi gösterirse, ilişkinin de hesap işi olması zorunluluktur", "Hareket etmezsen acı üzerinde birikir", "Hayatın gücü tekrarın gücüdür" vs. *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'i yine suskun iki yapıt, *Baharda Yine Geliriz* ve buruk yalınlığıyla *Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra* izler. Bir intiharın sonrasında, öncesinde, çok öncesinde olanları bir araya getiren bu fragman-öykülerde aforizmalardan çok imgeler öne çıkar: "Üzerine bir kedi sıçramış da bütün kuşlar korkup uçmuş gözden uzağa, öyle bir boşluk." Kısacık cümleler: "Pazartesi sabahı. Sonbahar. Hava soğuk, rüzgârlı. Kaldırımdaki kuru yapraklar törene geç kalmış okullu çocuklar gibi koşturuyor." Sözcüklerini olabildiğince azaltmış, anlatılamayanı "az"ın içinde yakalayan keskin bir Bıçakçı.

İki farklı Bıçakçı'dan, ikisi arasındaki cümle savaşlarından söz ediyorum. Kapsama alanı büyük geniş zaman cümleleri kur, tek ve öldürücü darbeyi vur, sonra geri çekil, diyor biri. Diğeri kısmi ve geçici olana sadık kal, tekile gömül ve mümkünse orada kal. *Herkes Herkesle Dostmuş Gibi*'de Burhan'ın yöntemi: "Yere düşen ve ne yöne gideceği belli olmayan at kestaneleri gibi sıçrayıp ilerleyen, sonunda da hiçbir yere varmayan şeyler"e bağlılık. Çok uzun boylu olduğu için evlenememiş olan Sevgi abla, oturduğunda dizleri görünmesin diye eteğini çekiştiren Belgin, yıllar önce annesi ile teyzesi arasındaki bir konuşmadan hatırlananlar. Bu iki Bıçakçı çekişerek de olsa birlikte çalışıyor. Biri firari anların peşinde ("yere düşen at kestaneleri") Türkçede yalın, suskun bir anlatı dili yontmayı deniyor. Diğeri "at kestaneleri" dağılıp gitmesin diye, belki de *Sinek Isırıklarının Müellifi*'nin Cemil'i gibi bu dünyada "edebiyat yavaş yavaş bir lüks haline geliyor" diye düşündüğünden, onları geniş zamanlı bir cümlenin, "o tek ve öldürücü

hamle"nin çatısı altında toplamak istiyor. Sonra "bu budur!" diye genelledim, kolay dolaşıma girecek gösterişli cümleler kurdum kaygısıyla "at kestaneleri"ne geri çekiliyor. Sarkaç bazen kısa, bazen geniş açılar çizerek gidip geliyor. Aforizmaları dalgacı ikizleri, o ikiliyi suskun cümleler izliyor.[17]

Bıçakçı'nın yazarlık tavrı biri bütünün, diğeri tekilin haklarını gözeten bu çifte sadakatle şekillenmiştir. Salınım sadece cümlelerde değil, kurguda da kendini hissetirir. *Herkes Herkesle Dostmuş Gibi*'de büyük şehirde bir kuyrukta beklerken, minibüste para uzatırken, bankamatikten para çekerken yolları kesişen, birbirlerine tam yaklaşmışken geçip giden insanların, ekmek peşinde koşanların, hastane önünde bekleyenlerin, askerden henüz dönenlerin, aşk acısı çekenlerin, "doğan, yaşayan ve ölümden korkan" şehirlilerin birlikte oluşturduğu bir büyük uğultunun (Yusuf Atılgan'ın "büyük şehir gıcırtısı"nın) dilini arıyordu Bıçakçı: "Görüyorlar mı bütün bunları, anlıyorlar mı, diye dikkatle bakıyorum insanlara. Ama o kadar çoklar ki, onları insan olarak göremiyorum! Onlar da beni göremiyorlardır. Şehir böcekleriyiz biz". Ama bu yekpare uğultuya aynı zamanda öfke duyan birinin gözünden yazılmıştı *Herkes Herkesle Dostmuş Gibi*. Abidin: "Bazen yekpare bir öfke duyuyorum, kendisi de yekpare görünen hayata. Evet işte tam burada, bu saatte devam eden hayata. Bu kadar zıt şey nasıl bir araya gelmiş, birbirini bulmuş?" Bu ilk kitapta bir yandan uğultuyu oluşturan tekil seslere kulak verir Bıçakçı – bakkal kepenklerini açıp süt kasalarını içeri alır, tüpçü kamyonuna tüpleri

17. *Kurbağalara İnanıyorum*'da yazarlığının "gevezelik" sıkıntısıyla çizdiği kavisleri çok az yazarın cesaret edebileceği bir açık sözlülükle dile getirir Bıçakçı (s. 87-89). *Veciz Sözler*'deki "gevezelik" ve "parlak zekâ işi cümleler" kendisini bunaltmış, *Aramızdaki En Kısa Mesafe*'de daha "gösterişsiz" bir dille yazmak istemiştir. Bunu *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'de "aklı[n]a gelen güzel cümleleri yazma hevesi" izler. Ama arzu, sıkıntısını da beraberinde getirmiştir: "Elimde güzel cümlelerden başka bir şey yok gibi hissettim." Bir Bıçakçı medeceziri: "Güzel cümle sergilemek isteği"ne *Baharda Yine Geliriz* ve *Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra*'da gem vurmuş, *Sinek Isırıklarının Müellifi*'nde bir kez daha izin vermiştir.

yükler, döviz bürolarının önünde insanlar birikir, bir ambulans sirenini çalarak geçer, bir ihtiyar bir dükkânın önünde süngerleri dışarı fırlamış sandalyesine oturup şehri seyreder – diğer yandan tek tek öyküleri, sanki herkes herkesle dostmuş gibi, değilse de olabilirmiş gibi, sanki bu tekil öyküler arasında bir süreklilik varmış, "şehir böcekleri" roman kahramanları olabilirmiş gibi, romanın geniş çatısı altında toplamayı dener.

Parçayla bütün arasındaki gerilim sonraki yapıtlarda da kendini hissettirir. *Baharda Yine Geliriz*'de tek tek öykülerin arasına, sanki onları geniş zamanla ilişkilendirebilecek bir tutkal ("Şehir Rehberi") koyma gereğini hissetmiş gibidir Bıçakçı. *Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra*'nın fragman-öyküleri, onları birleştiren bir olayın, bir intiharın prizmasında kırılmış ışınlar gibidir.

KANAT

Bıçakçı hayranları *Seyrek Yağmur*'dan eski Bıçakçı tadını alamadılar. Dağınıklıkla, savruklukla, önceki yapıtlarında tiye aldığı büyük laf rüzgârına kapılmakla eleştirildi Bıçakçı. Aslında bunu söylemek için *Seyrek Yağmur*'u beklemeye gerek yoktu. Gevezeliğin menziline kendi cümlelerinin de girdiğini hep hissettirdi Bıçakçı. Daha önemli soru şu olabilirdi: On altı yıl, yedi kitap ve onlarca cümleden sonra tam da hikmet burcuna girmesini beklediğimiz anda neden "seyrek yağmur"? Neden *yağmur*? Neden *seyrek*?

Sevdiğimiz yazarların zamanla yatağına yerleşen bir su gibi yazmasını istiyoruz. Oysa cılız başlangıçlar ya da ani patlamalar kadar suyun yatağını değiştirme çabası da yazıya dahil. Daha başlığıyla bir seyrelmeye, bir hikâyede birikmeyen tek tük damlalara işaret eder *Seyrek Yağmur*. Dağınık epizotlar, düşünce kırıntıları, fragmanlar. Bu çağda edebiyatın bir seyrek yağmura dönüştüğünü mü söylüyor Bıçakçı, yoksa kendi yağmur sıkıntısından, yazarlığının bu geç döneminde gelip dayandığı, aşmak ya da belki de ba-

rışmak istediği bir seyreklikten mi söz ediyor? Bütün bunların dışarıdaki dünyayla ("ülkede olup bitenler") ne ilgisi var?

Ülke gündemi Bıçakçı anlatılarının hiçbir zaman doğrudan konusu olmadı. Belki en çok *Aramızdaki En Kısa Mesafe*'de, ama orada bile 12 Eylül ("tankların namluları", "Mamak Kışlası", "spor salonundan bozma mahkeme salonu", "tek tip kıyafetler içinde saçları sıfıra vurulmuş tutuklular", "anayasa oylaması") aile üyelerinin hayatındaki yakın-uzak yankılarıyla okurun ufkuna girer. Başka anlatılardaysa hiç beklemediğimiz anda aniden karşımıza çıkıverir ülke gündemi: "Ülkenin güneydoğusundaki savaşa katılan gençler" (*Herkes Herkesle Dostmuş Gibi*), "cezaevindeki durumu protesto gösterileri" (*Bizim Büyük Çaresizliğimiz*), "elleri yüzleri yanmış tutuklular" (*Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra*). Hayata Dönüş Operasyonu'nun yüzleri yanmış tutukluları ("merheme bulanmış, örtülere sarınmış, yarı çıplak") *Sinek Isırıklarının Müellifi*'nde bir yaz gecesi ılhamur kokusunu içlerine çeke çeke gezinen Cemil'le Nazlı'nın karşısına da aniden çıkıverir. Gerçek hayatta okurun karşısına nasıl çıkarsa öyle. Evde kahvaltı ederken, gözucuyla televizyona bakarken, hayat sanki hiçbir şey olmamış gibi normal seyrinde akıp giderken.

Seyrek Yağmur'a gelindiğinde yakıcı gündem ("ülkenin karanlığı", "devletin vatandaşlarına uyguladığı şiddet", "onlarca gencin devlet tarafından katledildiği gün", "büyük sermayeyle karanlık ilişkiler kuran sağcı politikacılar", "cinayetlerden sorumlu devlet adamı") bu kez yazardan daha farklı bir anlatım talep ediyor gibidir. Bu karanlığa kitapçı dükkânını çevreleyen "kuru bir kalabalık", "kitabı ve kitapçıyı yok eden bir toz duman", "dünyanın vasatlık üreten düzenekleri", nihayet "çağımızın [bazı sesleri, kelimeleri ve anlamları yok eden] çıplak güneşi" eklendiğinde kahramanın yazgısı belirginleşir: "Sahibine havlayan köpek gibi" kalakalmıştır Rıfat. Kitabı elimize alır almaz karşılaştığımız "seyrek yağmur" vurgusunda edebiyatın bu toz dumanın ortasında kendisinden bekleneni ("insanın insana ettiği kötülükler ile dolu karanlık kuyudan çıkabilmek", "kapıları pencereleri kırmak", "bazı ge-

milerin karaya oturması", "bazı seferlerin iptal edilmesi", "o tek ve öldürücü hamle") yerine getiremediği, olsa olsa toz kalkmasın diye bir pet şişeyle kendi kapısının önünü suladığı sezgisi mi var? "Üçkâğıtçı" olmamak için önce dürüstçe kabul edelim, mi diyor Bıçakçı? Acıtmayan, derin izler de bırakmayan bir "sinek ısırıkları" edebiyatı mı bugün elimizdeki? Yoksa önemli olan bu tek tük damlalarda ısrar etmektir mi diyor?[18]

"Seyrek Yağmur" sadece Rıfat'ın kitapçı dükkânının değil, okuduğumuz kitabın da adı olduğuna göre, seyrekliğin Bıçakçı'nın kendi yazarlığına ilişkin bazı nedenleri olmalıdır. *Seyrek Yağmur*'la aynı yıl, ondan hemen önce yayımlanan *Kurbağalara İnanıyorum*'da sıkıntılı, çünkü hep aynı yerde eşelendiğini, demek "bir çizginin sonuna geldiğini" düşünen, hep "aynı gramer ile yazmaktan" sıkılmış, kendi teker izinin dışına çıkacak gücü bulamıyor olmaktan yakınan bir Bıçakçı vardı. Kuytudaki duygulara ulaşabilmek için "sözdizimini sakız gibi çiğnemeye heves" etmiş, ama şimdi buna "heves" dediğine göre arzu eski şiddetini yitirmiş, en azından kendi gelip geçiciliğini görmüştür. Bu geç zamanlarda kendi "kederli palyaço" gramerine olan inancını yitirmiş gibidir Bıçakçı. *Sinek Isırıklarının Müellifi*'nde şiir yazan üç genç (Cemil, Metin ve İlhan) devlet büyüklerini kaçırıp onlara günlerce hep aynı kitabı, *Çamlıcadaki Eniştemiz*'i, *Ses ve Öfke*'yi ya da *Körleşme*'yi okuyarak işkence etme gibi bir fikirle avunabiliyordu. Orada hem devlet büyüklerine hem de edebiyatın devlet büyükleri karşısındaki güçsüzlüğüne vuran bir ironiyle geçiştirilen problem şimdi *Seyrek Yağmur*'da farklı bir çözüm mü bekliyor Bıçakçı'dan? *Seyrek Yağmur* çıkmazında, yazarının "çift bıçaklı ironi"den

18. *Seyrek Yağmur* Bıçakçı'nın Gezi'den sonra çıkan ilk kitabı. Kitaba bir hikâye olarak değil, bir fragman olarak girmiştir Gezi. Anlatının Cortázar'la söyleşen "Rıfat Diye Biri" adlı fragmanında biber gazından kaçan direnişçiler Rıfat'ın kitapçı dükkânına sığınırlar. Rıfat her birini bir kitabın içine saklar. Direnişçiler bunu yadırgamazlar, "çünkü zaten her biri oradan, o sayfalardan çıkmış"tır. Gezi'nin "Turgut Uyar'ın dizeleriyiz" sloganını akla getiriyor. Güzel, ama yine de direnişçilerin saklandığı dükkânın adının da "Seyrek Yağmur" olduğunu unutmayalım. Birikmeyen, sürekliliği olmayan, tek tük damlalar.

eskisi kadar rahat beslenemiyor olmasının mı payı var?

Orhan Koçak *Bahisleri Yükseltmek*'te ironiyi "bir gençlik tekniği" olarak tanımlamıştı. Sonradan gelenin kendi özgün alanını açmak için başvurduğu bir başlama tekniği: "Yeni gelen kendi kendisiyle eğlenir gibi görünürken aslında kendi öncelleriyle eğlenmekte, kendini silmeye giderken bilse de bilmese de aslında öncekini silmeye yönelmektedir – kendi beyaz sayfasını açmak için."[19] Atay da ironiyi dev bir silgi gibi kullanmıştı. O silgiden "yurttan sesler" (bayram nutukları, acıklı melodramlar, alaturka şarkılar, ölüm ilanları, okur mektupları) ve hazır söylem kalıpları (tarih kitapları, ansiklopedi dili, psikanaliz) kadar önceki romancılar da ("yaralı donkişotlar", "yeraltında yaşayanlar", "ecinni tayfası", "geviş getiren Oblomovlar", "duyargalarını sallayarak kaçışan hamamböcekleri") payını alır. Sadece kahramanlarıyla değil, öncelleriyle de, en çok da kendi silme çabasıyla eğleniyor. Selim: "Dostoyevski'yle yarım saat konuşmaya dayanamıyorum. Hemen aptalca siyasi düşünceler ileri sürmeye başlıyor, insanı çileden çıkarıyor. Çar'a yaranmak için olacak." Ya da: "Biliyor musunuz? Kafka'nın iktidarsız olduğu söyleniyor. Dün akşam çamaşırcı kadın anlattı."

Atay'da ironinin başka işlevleri de var. "Samimiyet buhranı"na karşı bir fren tertibatı, demiştim. Cümlenin patetik içeriğinin ağdalı bir *bathos*'a dönüşmesini engelleme tekniği. Yazarı "gayri ciddiye" alan okuru olduğu kadar "istemediği kadar ciddiye" alanı da saf dışı bırakan bir vurkaç tekniği. Bir cümle kurup hafif yana kayma, düşman oklarını boşa düşürme tekniği. Yazılanı bir "oturum" ya da "gösteri" parantezine alma tekniği: "İtiraz ediyorum sayın Başkan. Oturuma son verilmesini talep ediyorum", "oyun bitti maç bitti konser bitti", "perde kapanıyor salon boşalıyor hademeler boş gazoz şişelerini topluyorlar". Benzer bir yazma-silme tekniği Bıçakçı'da da var. Cümleyi kurduktan sonra "Oturuma ara verildi!", "Gong çaldı!" ya da "Ve perde!" derseniz, cümlenin so-

19. Orhan Koçak, *Bahisleri Yükseltmek*, Metis, 2011, s. 52-59.

nuna bir "vesaire", bir "falan filan" (ya da Bener'in yaptığı gibi bir "Öhhöm!", bir "neymiş efem!") eklerseniz, cümleyi "Sen üçüncü sıradaki söyle bakalım neymiş!"le bitirirseniz cümlenin kürsüsünü devirir, nutukçuluğa karşı bir bariyer kurar, cümleyi hem yazmış hem de herkesin gözü önünde silmiş olursunuz. Sevdiğimiz, ama eleştirmeden duramadığımız insanları ("yaradılışın şifresi"ni çözemeyenleri, "mesut takırtılarla işleyecek o mekanizmayı çalıştıran düğme"yi bulamayanları, aşk kırgınlarını, hayat acemilerini, şu bir türlü "büyüyemeyen erkekler"i) başkaları hoyratça ezip buruşturmasın diye, onlardan önce davranıp sevecen bir mizahla hırpalamış olursunuz. *Seyrek Yağmur*'da ("Alkışlar ve yuh sesleri!", "Üç cümlede psikanalize giriş ve yakın tarihimiz") bir ironi silgisi yok değil. Ama bu son kitaba geldiğinde ironi bıçağının artık bu Atay-sonrası ironi çağında, kendi yazarlığının bu ileri evresinde eskisi kadar güçlü bir silah olmayabileceğini düşünmüş müdür Bıçakçı? Aynı ironi ırmağında defalarca yıkanılamayacağını, üstelik bu gürültülü "deeeermişim" çağında cümleyi kurup hafif yana kaymanın büsbütün bir "kaytarma taktiği"ne[20] dönüştüğünü düşünmüş müdür? *Kurbağalara İnanıyorum*'da ironinin Türkçede bir "ata sporu"na dönüştüğünü söylemesi, düşündüğünü gösteriyor. Haksız değildir: Atay'ın dev silgisiyle açtığı alana önce Atay'ın kendisi, sonra da artçıları yerleşmiştir. *Seyrek Yağmur*'la aynı yıl, kitaptan hemen sonra yayımlanan "Edebiyat Öğretir" adlı yazısında Atay'ın "çift bıçaklı ironisinin bile kâr etmediği günlerde" olduğumuzu söyler Bıçakçı. Şu da *Seyrek Yağmur*'un "Rıfat ve İroni" başlıklı fragmanından, Pegasus'un çaresizliğini anlatan pasaj: "Her ironi bir hayal kırıklığını gizler, diye düşünüyor Rıfat. Koşup da yetişememeyi, uzanıp da tutamamayı gizler. Bacakları kendilerine yetmediği için kanat çıkarmak zorunda kalan atların çaresizliğini gizler."

Şiirin kanatlı atı *Seyrek Yağmur*'un "Çocukluğun İcadı, İkinci Deneme" adlı fragmanında bir kez daha karşımıza çıkar. Uzakla-

20. *A.g.y.*, s. 242.

rın çekiciliğinden, ama aynı zamanda uzaklaşabilmek için "kanat çıkarmak zorunda kalma"nın çaresizliğinden söz ediyordur Bıçakçı. Kanat çıkarma korkusu yüzünden sonunda "üzerine kuşların konduğu bir heykel"e dönüşmüştür Rıfat. Bıçakçı'nın *Kurbağalara İnanıyorum*'da Turgut Uyar'ın "Efendimiz acemilik"ini "Efendimiz mutasyon" olarak değiştirdiğini de hatırlayalım. Bir kanatlanma arzusunun mu anlatısı *Seyrek Yağmur*, daha şiirsel bir yazı isteğinin mi anlatısı, yoksa kanat çıkarmak zorunda kalmanın, mutasyonun, eski Bıçakçı'yı öldürmeden yola devam edemeyeceğini görmenin verdiği kederin anlatısı mı?

YAĞMUR

Bahisleri Yükseltmek'te (Kierkegaard ve Harold Bloom'dan hareketle) ustalığın sadece kendi yazınsal çocuklarına can vermekten değil, kendi yazınsal öncellerini doğurmaktan da geçtiğini söylüyordu Koçak. Türkiye'de Cumhuriyet döneminde sonradan geleni yakalayan bir "kelepçe" geleneğinin hükümsüzleşmesiyle birlikte şiirde bir "kolay çıkışlar ve kolay düşüşler" zinciri ortaya çıkmış, bu da şairi kendi zorlu sınavını yokluktan yaratmak zorunda bırakmıştı. Konu Turgut Uyar'dı. Sonradan gelenlerle öncelleri arasındaki çekişme yokluğuyla da olsa Koçak'a kuşatıcı bir yorum çerçevesi sağlayabiliyordu. Yazmanın zorlu sınavının 70'lerden itibaren daha da kolaylaştığını, ustalarla ("babayla") rekabetin kardeşlerle rekabete indirgeniyor gibi olduğunu da söyler Koçak.[21] Şiirden değil anlatıdan, üstelik daha da geç zamanlardan söz ettiğimize göre, bizi bu yazıda daha çok bu ikinci "kolay çıkışlar ve kolay düşüşler" ilgilendiriyor. Yazma arzusunu kamçılayan, ama yazmanın bir engelsiz egzersize dönüştüğü bir yeni yazı sahnesi. Yazarların öncelleriyle değil, onlardan aldıkları teknik des-

21. *A.g.y.*, s. 23.

tekle edebiyatın yeni efendisinin ("okur") gözüne girebilmek için birbiriyle savaştığı bir yatay rekabet dönemi. Okuru yakalamak (ya da Bıçakçı'da olduğu gibi okura yakalanmamak) için savaşan bir kardeş yazarlar çağı. Okurun yoksa, kitabın da olmaz. *Sinek Isırıklarının Müellifi*'nde Cemil'in yayınevinde gözüne takılan "sehpanın üzerinde üst üste yığılmış onlarca dosya" – hangisi üste çıkacak?

Edebiyattaki bu önemli dönüşümde bir ara figür oluşturuyor Barış Bıçakçı. Arkasında, geleneğin hükümsüzleştiği bir dönemde kendi büyük patlamasını yaratmış modernist yazarlar, "atmosferi olmayan yıldızlar"[22] var: Yusuf Atılgan, Oğuz Atay, Vüs'at O. Bener, Oktay Rifat, Turgut Uyar. (Bunlara Ritsos, Cortázar, Salinger gibi uzak semaların yıldızlarını da ekledi Bıçakçı). Onlara borçlu olduğunu görüyor, ama yapıtlarını bir "kolay çıkışlar ve kolay inişler" döneminde verdiğini de biliyor. *Seyrek Yağmur*'a bir "yokluk" tespitiyle başlarken ("insan bu yoklukta yeni bir şey söyleyemez, olsa olsa kendini tekrar ederdi") bu yeni dönemde kendi zorluğunu yaratmanın güçlüğünden de mi söz ediyor? Günlerin aynı kaba damlamadığı bir çağda ömrü seyrek bir yağmurun peşinde geçen bir kahraman yaratırken, yaşlanmaya yüz tutmasına rağmen hiç durmadan ne zaman büyüyeceğini düşünen Rıfat'ı anlatırken, "büyümeyen erkekler"den artık bu kitapta apaçık bir mesele olarak söz ederken, yaşlı ya da genç, eski ya da yeni, selef ya da halef bütün yazarları bir her dem genç yazarlığa mıhlayan bu engeli de mi düşünüyor? *Seyrek Yağmur*'un Kanatlı At'ı, yazarın bu yeni çağda kanatlanabilmek için dev kanatlara muhtaç olduğu sezgisinin, o sezgiye eşlik eden çaresizliğin mi alegorisi?

Sinek Isırıklarının Müellifi'nde Cemil'in "kanatlarını o kadar çırptığı halde" bir türlü havalanamıyor olması da bununla mı ilgiliydi? Cemil'in gösterişli cümlelere düşkün, hiç durmadan yazan

22. Nietzsche'nin Herakleitos için kullandığı "atmosferi olmayan yıldız"ı Benjamin Baudelaire'e uyarlamıştı: Baudelaire'in şiiri "İkinci İmparatorluk semalarında 'atmosferi olmayan bir yıldız' gibi parıldar." "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", çev. Ahmet Doğukan, *Son Bakışta Aşk*, s. 154.

genç Berkan'la beyhude sohbeti, bu çağda yazarın kendi yazınsal çocuklarına can veremiyor olduğunu gösteriyor. Cemil, Berkan'a Turgut Uyar'ın bir zamanlar genç Hasan Hüseyin'e yazdığı, "Yakmakta devam edin şiirlerinizi" diye biten "Bir Şaire Mektup"unu okur, ama Cemil'i kaygılandıran şey Berkan'ın umrunda bile değildir. "Ardıl" problemi *Seyrek Yağmur*'da yeniden karşımıza çıkar. Ellisine dayanmış Rıfat bir oğlu olduğunu hayal eder; ona Oktay adını koyacak, böylece baba oğul bir şairin, Oktay Rifat'ın adını yaşatacaklardır. Ama çaba sonuçsuz kalır. "İnsanımızın acımasız aynası" olması beklenen oğul da babası gibi "kadersiz", "başarısız" ve "şişman" olacaktır.

Seyrek Yağmur'un dağınık fragmanlarını bir yapbozun parçalarını birleştirir gibi okudum ben. Ortaya "Çocukluğun İcadı, İlk Deneme" fragmanını, oradaki çocukluğun hayali deresini koydum. Taşın toprağın karanlık dilini konuşan, kuytularda biriken, mırıldanarak köye doğru akan, hep giden ama hep aynı yerde kalan, çağıltısı hiç dinmeyen ama üzerine eğilen canlıların yüzünü yansıtacak kadar "sakin, durgun ve kıpırtısız" bir su hayali. Onun hemen yanına, Rıfat'ın elinde bir emaye kap koca cüssesiyle savrularak seyrek damlaların peşinde koştuğu fragmanı, bu iki su imgesi arasındaki komik, bir o kadar da üzücü farkı koydum. Sonra "bu dünyadan çoktan göçmüş gitmiş şairler"i, "yaz ortasında aralıksız yağan yağmur"u, yağmurun devirdiği "asırlık ceviz ağacı"nı, ağacın artık bir yuva oluşturmayan "çamurlu çukur"unu yerleştirdim. Onun yanına Rıfat'ın sokakta görüp özendiği, alışverişten eli torbalarla dönen, "arzularını çoktan tüketmiş memur"u, hemen yanına da kırk beş yıl boyunca aynı dükkâna gidip gelen, için için değişmek isteyen, ama bunca yıldan sonra hayatını değiştirmeye ne cesareti ne de enerjisi kalmış, ceketinin yenine yapışan iplik parçasıyla kalakalmış "manifaturacı"yı iliştirdim. Onların yanına "ortalıkta amaçsızca dolaşan birkaç nympha"yı, bacakları yetmediği için kanat çıkarmak zorunda kalan şiirin kanatlı atını ekledim. Rıfat'ın kendi kendine mırıldandığı "ölmeden yaşanmıyor"u, "her şeyi yaşadım, daha hiçbir şey yaşamadım"ı, nihayet

"İkinci Yeni'yi yeniden kurma" (demek kendi yenisini oluşturma) eylemini eklediğimde, bir hikâye değil belki, ama alegorinin bazı figürleri belirir gibi oldu. Bir yağmur sıkıntısı olarak anlatılmış bir yazma sıkıntısının alegorisi *Seyrek Yağmur*. "Asırlık ağaç" devrilmiştir: Rıfat bütün dikeyliğine rağmen çok kederli olduğundan "koynunda serçeleri değil, olsa olsa yırtıcı kuşları" saklıyordur.

Bıçakçı'da keder hep önemliydi. *Herkes Herkesle Dostmuş Gibi*'de "kederin hızlı çalışan büyük bıçakları"ndan, *Veciz Sözler*'de "kemiksiz bir keder"den, *Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra*'da "aynada kendini görmenin baş döndüren keder"inden, *Sinek Isırıklarının Müellifi*'nde sonbaharın "eğri büğrü keder"inden, "hesap tutsun, denge sağlansın diye, büyük deftere yazılı, kaynağı belirsiz bir keder"den söz etti. *Seyrek Yağmur*'da sanki bütün bu kederli malzemeyi, eve kapanmış kederli kahramanlarını, "bizim büyük çaresizliğimiz"i, "tek yumurta hüznü"nü, hepsiyle dalgasını geçen kendi "kederli palyaço" dilini bir kenara koyma, belki daha gözü kara bir dil geliştirme isteği var. Rıfat'ı bu kez sevilen kitaplar, müzikler ve reçel kavanozlarıyla dolu bir evde değil, banyosu durmadan akıtan bir toplu konutta da değil,[23] bir hapishanenin buz gibi soğuk hücresinde ağzından çıkan buharı soğuk bir yüzeyin üzerinde yoğunlaştırırken görürüz. Sıvıyı damla damla biriktirip "yeni bir gramer" oluşturmaya çalışıyordur.

Cortázar'ın izinde olağan ile olağandışının iç içe geçtiği, "hayatın hem içe hem dışa doğru açılan kapıları"ndan aynı anda girip çıkabilen, ülkenin karanlığıyla kahramanlarınınkine aynı anda ışık

23. Bıçakçı'nın evi sığınılan, ama sakinlerini koruma gücünü çoktan yitirmiş bir ev. *Sinek Isırıklarının Müellifi*'nin toplu konutunda tavan akıtır, tuvalet tıkanır, borulardan pis sular sızar. *Aylak Adam*'da edebiyata "ayakyolu"nu sokmaktan söz etmişti Yusuf Atılgan. Bıçakçı evinde de aşk hikâyesi "kanalizasyon hikâyesi"ne karışır. Vüs'at O. Bener'in bütün "keçiboynuzu ayrıntıları"yla anlattığı evi hatırlatıyor. Elektrikler zırt pırt kesilir, üst kattaki dairenin banyo küvetinin altından pis sular sızar, evye tıkanır, tuvalet su kaçırır, kenef taşar Bener evinde. "Yaşamın canına okuyan ayrıntılar": Yalama olmuş musluklar, contası bozulmuş rezervuar, yanmayan balkon aplikleri. Atan sigortalar, doğalgaz faturaları, vergi iadesi zarfları.

tutabilen daha kedersiz bir anlatı kurmak istiyor gibidir Bıçakçı. Ama bu geç dönem anlatısında tam da kederi savmaya çalışırken Bıçakçı'nın yazdıklarına sanki bu kez bir başka keder, ustalık yaşına geldiği bir çağda hep giden ama hep aynı yerde kalan, hep çağıldayan ama bir o kadar da "sakin, durgun ve kıpırtısız" bir su olamamanın, asırlık ağaçları kökünden söküp atan bir aralıksız yağmur çağında bir seyrek yağmur olarak kalmanın kederi eklenmiş gibidir. Rıfat'ı silip görünmez kılan "yaşamak kederi"ni bir yazma kederi olarak da okudum ben. "Her şeyi yaşadım, daha hiçbir şey yaşamadım." Her şeyi yazdım, daha hiçbir şey yazmadım. "Yani her şey boşa mı gidiyor, boşuna mı yaşıyorum?" Yani her şey boşa mı gidiyor, boşuna mı yazıyorum? "Üçkâğıtçı" olmamak için varımı yoğumu ortaya koydum, ama "sinek ısırıkları"nın, "küçük, kaşındıran diş izleri"nin müellifi olarak mı kalacağım? "Arzularını çoktan tüketmiş memur" gibi olamam artık, ama ya değişmek istemesine rağmen kırk beş yıl boyunca aynı dükkâna gidip geldikten sonra değişmeye ne cesareti ne de enerjisi kalmış manifaturacı gibi olursam?

Yazarlığın bu yeni engebesinde Bıçakçı'yı zorlayan sorular bunlar mıydı acaba? Bir başkalaşma arzusunun, kendi "ölmeden yaşayamıyorum"undan yeni bir gramerle doğma isteğinin kitabı *Seyrek Yağmur*. Ama "mutasyon" figürünün hemen yanına "hep bir sınava tabi tutulan" Orpheus'u da koymamızı istiyor Bıçakçı. Yazarlığın bir sınav olarak tanımlanıyor olması (o huzursuz edici "bahisleri yükselt!" çağrısı) Bıçakçı'ya sadece kaygı değil, keder de vermişe benziyor. Orpheus'un hemen yanına "değişmesi gerekmeyen, nasıl doğduysa öyle kalan Demir Abi"yi, onun yanına da "kafesinin kapısı açıldığı için korkuya kapılan Rıfat"ı yerleştirelim. Yazarı durmadan kamçılayan bir arzuyla bağını ("her şeyi yaşadın, daha hiç bir şey yaşamadın") seyreltme isteğinin de mi öyküsü yoksa *Seyrek Yağmur*? Yazarlığın bir sınav olarak görülmeyeceği "daha sıradan, daha alçakgönüllü" bir yazı isteği? Eskiden "yemek yaparken şaşmaz bir düzen içinde, ardında tek bir çöp bırakmadan çalışırken" şimdi kendi dağınık mutfağıyla barışmaya

çalışan bir Bıçakçı: "Domates, soğan kabukları, yeşil biber sapları lavabonun içindeydi, kesme tahtasının üzerinde kirli bir bıçak duruyordu, tuz kavanozunun kapağı açıktı, çay süzgeci ocağın yanına öylece bırakılmıştı, ekmek poşeti tezgâhın üzerindeydi..."

Hayranlarının en sevdikleri kitabı olmayabilir, en güçlü yapıtı da değil bence, ama bu dağınık fragmanların orta yerinde, bu çağda artık çok az yazarda gördüğümüz bir kendini yoklama gücünü sezmemiş olabilir miyiz? Ortada bir yağmur sıkıntısı yokmuş gibi davranmaktansa kendi seyrek yağmuruna cepheden bakabilen, onunla barışmak isteyen bir Bıçakçı.

YAZAR

İlk kitabından bu yana okurunu birçok yazar figürüyle tanıştırdı Barış Bıçakçı. Kendi cümlelerini sevgilisinden çok seven, aşk ve edebiyat arasında bir tercih yapıp kendisini seçen Hasan'dan (*Herkes Herkesle Dostmuş Gibi*), başarısız bir hayattan veciz sözler damıtan "imbik Sulhi"den (*Veciz Sözler*), hayata tutunabilmek için "mum alevini andıran sözcükler"e tutunan Ender'den (*Bizim Büyük Çaresizliğimiz*), yazıda hep o "tek ve öldürücü hamle"yi arayan Cemil'den (*Sinek Isırıklarının Müellifi*), günlüğüne "yere düşen ve ne yöne gideceği belli olmayan at kestaneleri gibi sıçrayıp ilerleyen, sonunda da hiçbir yere varmayan şeyler"i yazan Burhan'dan (*Herkes Herkesle Dostmuş Gibi*) söz etmiştim. Naylon kaplı bir deftere özene bezene öyküler yazan Abidin'i (*Herkes Herkesle Dostmuş Gibi*), yılları siyasi mücadeleyle geçen, pek çoğu hapse giren, bazıları öldürülen önceki kuşakla ilgili bir roman yazmak isteyen Başak ve Umut'u (*Bir Süre Yere Paralel Gittikten Sonra*), koca gövdesiyle bir hikâyenin peşinde koşan Rıfat'ı da (*Seyrek Yağmur*) ekleyelim. Bunlara "duyarlılık gösterileri"yle, "felsefe kırıntıları"yla dolu karman çorman şeyler yazan zamane genci Berkan'ı (*Sinek Isırıklarının Müellifi*), fiyakalı bir cümle du-

yunca kompozisyon yazacak konu bulduk diye sevinen lise öğrencilerini (*Veciz Sözler*), Türkçe dönem ödevi için yazdığı kompozisyonda içinde "umarsız" sözcüğü geçen bir dolu cümle yazıp "sonra da umarsızlık içinde bir bize bir yazdıklarına" bakan komşu oğlunu (*Baharda Yine Geliriz*), nihayet "Sevgimi dokunmadan anlatamam", "Annenin iktidarına karşı çıkmak daha zordur" gibi genellemeler olmadan düşünemeyen okumuş yazmışları da (*Herkes Herkesle Dostmuş Gibi*) ekleyince geniş bir küme ortaya çıkar. Okurunu bu figürler arasında dolaştırırken bir yapıttan diğerine kendi sorusunu da beraberinde sürükledi Bıçakçı. İnsan neden yazar? *Kurbağalara İnanıyorum*'da da sordu: "Neden yazdım?"

Bizim Büyük Çaresizliğimiz'de Ender "Her şey olup bittikten sonra neden bir de rüya görürüz?" diye soruyordu: "Karmaşanın, keşmekeşin, hayatın yorucu zenginliğinin içinde eksik kalan nedir ki, uykunun kuytusunda ille de tamamlanması gerekir?" Soruyu yazının kuytusu için de sormamızı istiyor gibi Bıçakçı. İnsan neden her şey olup bittikten sonra bir de cümle kurar? Hayatın içinde eksik kalan nedir ki yazıda tamamlansın ister? Neden örneğin okumayacağını bildiği halde giden sevgiliye mektup yazar? Aylarca mektup bekleyip gelmeyince neden o mektubu onun ağzından kendisi yazar? Neden evdeki panoya alışveriş listelerinin, elektrik faturalarının, sınav tarihlerinin arasına güzel cümleler iliştirir? Neden bir ölü mezara taşınırken "herhangi bir yük taşınırken söylenenler yerine ('yavaş', 'biraz yukarı', 'kenara doğru')" beton kapak kapanmadan önce, mum alevini andırdıklarını bile bile başka cümleler kurar?

Bıçakçı'da soruya ("Neden yazdım?") verilmiş birden fazla cevap var. Bıçakçı yazısının farklı uğrakları. O uğraklar üzerine biz de düşünelim. İnsan gençken bir René Char cümlesinden büyülendiği ("Kırk yaşımızda, yüreğimize yirmimizde sıktığımız bir kurşunla ölüyoruz"), benzer bir cümleyi şimdi kendisi kurmak istediği için yazar. Kendisini "güzel bir şiirini daktilo etmiş Oktay Rifat gibi" hissedebilmek için yazar. Kendini bu dünyada eksik ya da fazlalık, "çorabı delik bir misafir" gibi hissettiği için de yazar.

Kelimelere hâkim olabilirse hayata da hâkim olabileceğine inandığı, bazı yan yana gelmemiş sözcükleri yan yana getirebilirse hayatta bazı taşları kıpırdatabileceğine inandığı için yazar. İçinde, derinlerde bir yerde "anlamın yarasa gibi oraya buraya çarparcasına uçtuğu kapalı bir yer" olduğu için yazar. "Dünyayı matematiğe has bir zarafet ve kesinlik içinde açıklayabileceğine" inandığı için yazar.

Başlangıçta bir gevezelik ânı yok değil. İnsan saplanan ağrıyı dindirebilmek, ağrı dinmeyince sırf "ağrıyan yeri ovmak" için de yazar. Sonra mezarlık diye bir yer olduğu, otları ayıklamanın, çiçekleri sulamanın kendisine iyi geleceğini düşündüğü için yazar. Bu dünyada bir iz bırakabilmek, ben de geçtim buradan diyebilmek, bir birinci tekil şahıs olabilmek için yazar. Bıçakçı'nın "üçkâğıtçılık"tan hoşlanmadığını gördük. İnsan bazen kapı aralarından gözetleyen komşuların karşısına düzgün bir "yazar kıyafeti" yle çıkabilmek için yazar.

Bıçakçı'da başka figürler de var. İnsan "yere düşen ve ne yöne gideceği belli olmayan atkestaneleri gibi sıçrayıp ilerleyen, sonunda da hiçbir yere varmayan şeyler"i anlatabilmek için yazar. Günün hayhuyu içinde düşürdüklerini, "sadece kendi düşürdüklerini değil bütün dökülenleri" toplayabilmek için yazar. "Anlatılmaya değmez olanı anlatmak", anlamsız gibi görünen şeyleri ("anneannenin evindeki dut ağacı", "sobanın üzerinde mandalina kabukları", "terastaki sığırcıklar", "dikiş makinesinin çekmecesinde unutulmuş aile fotoğrafı", "babannenin aldığı 'Mekap' ayakkabılar") anlamlı kılmaya cüret ettiği için yazar. Bazen "yıllar öncesine geri dönüp bir vidayı sıkmak, bir çiviyi çakmak, fırlayıp gitmiş bir yayı takmak", çocukluğundan bu yana kulağına fısıldanan kederli malzemeyi sonunda katlayıp kaldırabilmek için yazar.

Güzel bir cümlenin birilerinin elinden tutabileceğine inandığı için de yazar. "Mamak çöplüğünde para edecek şeyleri toplarken çöplerin içine düşüp kaybolan adam ve gündüzleri onu arayan, geceleri ateş yakarak bekleyen ailesi" dünyanın ufkundan hepten silinmesin diye yazar. İnsan "seyirci olmanın ezeli mahcubiyeti"n-

den kurtulabilmek, yıllar önce spor salonundan bozma bir mahkeme salonunda yargıç karşısına çıkan babası kendisine gülümsediğinde gözlerini kaçırdığı, "sonraki hayatı hep bu pişmanlığın ince kesiğiyle sızladığı" için yazar. Yazmakla "ülkede olup bitenler" arasındaki gedik kapanmadığı, "yazmak, üstelik dünyayla pek ilişkisi olmayan bir kahramanın romanını yazmak ona çok ahlaksızca" geldiği için, sonra "asıl dünya böyle bir yer olduğu için yazmak ahlaklı kalmanın bir yolu" diye düşündüğü için yazar. Hazla ahlak arasındaki uçurum kapansın diye, "Sevgi'nin âşığı olunca hapishanedeki kocasının savcısı, gardiyanı, işkencecisi" olduğu duygusundan bir türlü kurtulamadığından, "sevgilisinin ona sarılmadan önce dünyanın bütün muhtaçlarına sarılıp öyle geldiği bir güzel gün"ü hayal edebilmek için yazar.

Öyle bir güzel gün kolay kolay hayal edilemediği için de yazar. Bir gün yazıya inancı tamken, ertesi gün sarsıldığı, "gerçek böyle yumruk gibi üzerimize inerken" insanın hiçbir şeye inancı tam olamadığı için yazar. "Tanık olduğu şeylerin tahakkümünden biçim üzerine yoğunlaşarak kurtulabileceği"ne inandığı için yazar. "Kız niye atmış kendini aşağı?" sorusunun ardındaki "küçük şeylerden filizlenen, büyüyen balta girmemiş orman"a yakından bakabilmek, o eski *Tutunamayanlar* sorusunu ("Peki, neden öldü öyleyse?") bir türlü tam cevaplayamadığı için yazar. Şehrin yüksek binalarından birine çıkıp aşağıya bakınca, yüzlerce insan birbirinin yolunu keserek oradan oraya gidip gelirken, bunun bir "kâbus mu, şenlik mi?" olduğunu anlayabilmek için yazar. Dışına düştüğü hayata yeniden karışabilmek, eğer dünya bir şölen olacaksa, oraya eli boş gitmemek, sofraya güzel bir cümleyi "Bu da benden!" diye koyabilmek için yazar.

Bıçakçı'da daha önemli olan, yazının yazarı değiştirdiği anlardır. İnsan yazarken içinde başka birinin çalıştığını gördüğü, o başka birinin kendisinin görüp işitmediği şeyleri görüp işittiğini fark ettiği için yazar. O başkasına biraz daha yer açabilmek, "içinden başka bir Başak, daha serin daha mavi bir Başak" çıkartabilmek, "bir çölü geçebilmek için değil, bir çölü bir kadın, bir köpek, bir

ağaç olarak geçebilmek" için yazar. Bu dünyadaki tarihi yalnızca bir "erkeğin tarihi" olmasın diye, bu dünyada sadece erkekler ve kadınlar değil, "bulutlar, kediler, herdemyeşil bitkiler, binlerce yıldır yeri değişmeyen taşlar"ın da olduğunu görebilmek için, o başlangıçtaki birinci tekil şahıs yerini bir üçüncü tekil şahısa terk edebilsin diye yazar. Birileri "bize doğru öten yaşamı" elimizden aldığı için, onu savunabilmek için yeni bir gramer yaratmanın gereğine inandığı için yazar. Çocukluğundan bu yana kulağına fısıldanan kederli malzemeyi katlayıp kaldırırken "buruşturduğu"nu düşündüğü için de yazar. Kendi cümlelerine tam yerleşemediği, bir zamanlar güzel saydığı cümleyi şimdi yavan bulduğu, kelimelerin ortasında duyulan korkuyu, o bütün kelimelerle birlikte çökme korkusunu yaşadığı için yazar.

"Tek ve öldürücü hamle" arzusuna rağmen sonunda sızıntıya razı olduğu için de yazar: "Sızıntı hep vardır, ip gibi, yaşadıklarımızdan, okuduğumuz kitaplardan, seyrettiğimiz filmlerden zihnimize akan bir şeyler hep vardır." Sonra seyrek yağmur başlar, insan kendine yeni bir sayfa açarken bazen bir silgi gibi azaldığı için yazar. Arzunun heple hiç arasında salınan gelgitinden kurtulmak ("Her şeyi yaşadın, daha hiç bir şey yaşamadın"), kendi seyrek yağmuruyla barışmak, bazen "sırf bir saman çöpü parıldasın diye güneşe doğru harman savurur gibi düşünmek" için yazar.

Geriye "masa" kalır. "Ahşabı kemiren ağaç kurdunun ısrarı." İnsanı için için kemiren düşünceler geriye çekildiğinde ortaya çıkan "birkaç denizyıldızı"na duyulan bağlılık. İnsan bir kez yazmış bulunduğu için, o başlangıç arzusunun hakkını verebilmek için, "Neden yazdım?" sorusuna farklı uğraklarda verdiği cevaplara haksızlık etmemek için yazar.

Hayır, "bu çağa özgü laf kalabalığından paçalarına tek damla çamur bulaştırmadan" çıktığına inanan bir yazar değil Bıçakçı. Bugün edebiyatı bir sığınak olarak görenler değil, sığınak olmadığını görenler savunabilir. Benjamin ustalığın bir güçsüzlük bilincinden çıkacağını ummuştu: "Hiç kimse iktidarsızlık yaşamadığı bir şeyde asla ustalaşamaz. Buna katılırsanız, bu iktidarsızlı-

ğın sorunla mücadelenin başında ya da öncesinde değil, tam da kalbinde ortaya çıktığını da göreceksiniz."[24] Bunu umabilmek için artık çok mu geç? Gramer savaşını ancak bir güçsüzlükle yüzleşirsek yürütebileceğimizi söylüyor Bıçakçı, ama sanki önce kabul edelim, diyor. Herkesin herkesle dost olmadığı bir "şehir böcekleri" çağında, bir toplu konutlar, bir boş deyişler, bir "altı rulo bedava" çağında yaşıyoruz. Sözcüklerin boş atomlar gibi hızla yayıldığı, kimsede derin izler bırakmadığı bir "sinek ısırıkları" çağında yazıyoruz. Bir kolay çıkışlar ve kolay inişler çağı. Koca göbeğiyle tek tük damlaların peşinde koşan "kadersiz" Rıfat'ın çağı.

Bakalım bu "kadersizlik" çağında kendine çıkarttığı zorluğu nasıl aşacak Barış Bıçakçı? Bu aralıksız yağan yağmurda kendi seyrek yağmurundan nasıl bir kanat çıkartacak?[25]

24. Walter Benjamin, *Berliner Chronik*, s. 8.

25. Bu yazıyı yazdığımda *Tarihi Kırıntılar* (İletişim, 2019) henüz yayımlanmamıştı. Kitap ayrı bir değerlendirmeyi hak ettiği için şunu söylemekle yetineceğim. Bıçakçı tavrının önemli özelliklerinden biri, tarihin ("ülkede olup bitenler") ancak dağılmış fragmanlarda ("kırıntılar") yakalanabileceği fikri bu kitapta daha da belirginleşiyor. Kayıp ve yas, aynı zamanda şiir ve şairanelik üzerine düşünmeye devam ediyor Bıçakçı.

10
Gece Kahvesi

~

VAN GOGH yaşamının sonlarına doğru Güney Fransa'daki Arles'dan kardeşi Theo'ya yazdığı bir mektupta, yatacak yeri olmayan "gece kuşları"nın sığındığı bir sabahçı kahvesinin resmine başladığını yazar: "Gece Kahvesi".[1] Aynı mektupta, sığınak fikrinin kendisi gibi ne yuvası ne de anavatanı olanlar için gerçekte olduğundan çok daha çekici olduğunu da söyler. *Theo'ya Mektuplar*'ın tamamını okuduğumuzda Van Gogh için esas "gece kahvesi"nin resim sanatının kendisi olduğunu anlarız. Ressamın keşfedeceği diyar ("resimler diyarı"), hizmetine gireceği ülke ("resim ülkesi"), sığınacağı yuvadır resim. Bu toprağa bir şükran borcum var, diyordur ressam, ama o borcu ödeyebilmek için ışık ve renkten oluşan bir ülkeye yerleşmem gerekiyor. *Theo'ya Mektuplar*'daki resme adanmışlık insanı derinden etkiler, ama sığınağın huzurlu bir yer olmadığı da çoktan kaydedilmiştir. Bir tek tozlu yaprağı, bir çürük barakayı, şu köylü kızını, şu ayçiçeklerini bambaşka bir ışık altında görünür kılabilirsem, diyordur "Gece Kahvesi"nin ressamı, şükran borcumu ödemiş olacağım, ama o bambaşka ışığı nasıl bulacağım?

Van Gogh'un "resim ülkesi"nden söz etmesinden otuz yıl kadar sonra *Huzursuzluğun Kitabı*'nda Bernardo Soares (Fernando Pessoa) "Benim vatanım Portekizce" diye yazar günlüğüne. Portekiz'deki kötülükler karşısına "kötü yazılmış sayfalar" olarak çık-

1. Van Gogh, *Theo'ya Mektuplar*, çev. Pınar Kür, Ada, 1985, s. 186-87, 144 ve 118.

tığında, demek dilsel vatanın içinde belirdiklerinde, esas o zaman katlanılmaz oluyordur. Van Gogh'un resim için söylediği ("sığınak fikri ne yuvası ne de anavatanı olanlar için gerçekte olduğundan daha çekicidir") yirminci yüzyılda birçok edebiyatçının cümlelerinde yankılanır. Katalan yazar Juan Goytisolo diktatör Franco' nun kendisini hiçbir yere uyum sağlayamayan bir "yurtsuz Juan"a, başka bir şey olamayacağı için İspanyol olan bir "küskün İspanyol"a dönüştürdüğünden söz etmişti. Yazabilmek için İspanya'yı terk etmiş, yurtsuzluğa katlanabilmek için yazmayı sürdürmüştür: "Sürgündeki yazar için dil gerçek vatanın yerini tutar."[2] Karamsar Adorno'da bile bir yazınsal yurt değilse de bir "yaşam bölgesi" olarak belirir yazı: "Artık bir yurdu kalmamış kişi için yaşanacak bir yer olur yazı."[3] Foucault gibi bir söylem avcısı da sonunda o dilsel vatana sığınır: "Sonuçta tek gerçek vatan, insanın ayağını basabileceği tek toprak, başını sokabileceği, sığınabileceği tek ev çocukluğundan itibaren öğrendiği dildir."[4]

Dilsel vatanı anavatanın içinde özerk bir bölge, bir mülteciler adası olarak tarif edenler de oldu. Daha çok şairler: Küçük İskender şairlerin (ve okurlarının) ülkenin içinde bir adada yaşadıklarını söylerken ("illa ki bir yere gitmek gerekmiyor, biz zaten o adanın içindeyiz") bir iltica çağrısı da yapmıştı: "Gücü yetenler şiire iltica etsin."[5] Seyhan Erözçelik anadilini Türkiye Türkçesiyle sınırlı görmediğini, bu geniş coğrafyayı başkalarına bırakmak niyetinde olmadığını ("Faşistlere bırakmam") söylerken şiirsel coğrafyanın ("ada") sınırlarını genişletmeyi denedi. Genişletebilmek için daralttığı da (Güzel Türkçemiz değil, "Benim Türkçem") söylenebilir. Bu coğrafya beni yarattı, diyor gibidir, ama şimdi ben bu coğ-

2. *Yeryüzünde Bir Sürgün*, haz. ve çev. Neyire Gül Işık, Metis, 2. basım, 2006, s. 51-57, 81, 153.

3. Theodor Adorno, *Minima Moralia*, s. 89. Ama şu cümle de Adorno'nun: "Sonunda, yazara kendi yazılarında bile yaşanacak yer kalmamıştır", *a.g.y.*, s. 90.

4. Michel Foucault, *Güzel Tehlike*, çev. Savaş Kılıç, Metis, 3. basım, 2016, s. 30.

5. Küçük İskender, Akif Kurtuluş'la söyleşi, *Duvar* gazetesi, 12 Temmuz 2018.

rafyayı şiirde yeniden yaratacağım: "Benim Türkçem. Her şeyim. O yoksa ben yokum." [6]

Dilsel vatanın da bir tarihi var. Edebiyat ülkesi özerk bir ülke, demek sığınılacak bir yer olma özelliğini yakın tarihte kazandı. Barthes *Yazının Sıfır Derecesi*'nde yazının hizmet ettiği ülke ya da sınıfla değil, uğruna harcanan emekle tanımlanmaya başlamasının –bu yeni edebiyat tanımının– yazının kullanım değeri üzerine bir kuşku gölgesinin düşmesiyle on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıktığını söyler. Yazar artık dışsal bir yasanın değil, kendi biçim yasasının hizmetindedir.[7] Ama edebiyat özerk bir ülke olarak belirir belirmez bir iç savaşın da sahnesi olmuştur. Yazının kendi kaderini tayin etme savaşının bir kesintisiz devrim gerektirdiğini anlatan da Barthes'dır. Yazar kendinden önceki uzlaşımların ("Edebiyat") ölü kalıplarını parçalayıp canlı bir dile ulaşmak için çalışır, ama aynı canlılığın içinden ölü kalıplar da doğar. Tanpınar "Üslup ferdin asıl malikânesidir," [8] diyordu. Barthes bu malikânenin de bir hapishaneye dönüşebildiğini anlatır. Yazar yaratır, toplum o yaratıyı alıp bir tarza dönüştürür, yazar kendi biçiminin tutsağı olur. Okura tükettiği şeyin Edebiyat olduğunu söyleyen göstergeleri ("Ben Edebiyat'ım") çoğaltırken bulmuştur yazar kendini. Proust'un "Bütün güzel kitaplar bir tür yabancı dilde yazılmıştır"ına, her güzel kitabın o güne kadar duyulmamış bir sesi o dile taşıdığı için güzel olduğu yolundaki o sağlam önermeye, o sesin bir kez bulunmuş değil, yazarın kendi ölü kalıplarından da kurtarılması gereken ses olduğunu eklemek gerekir. Yazarın elinde daima "görkemli, ama ölü bir dil" olduğunu söyler Barthes. Edebiyat yaklaşıldıkça uzaklaşan bir dil ütopyasıdır.

Peki, Foucault haklı mıydı? Tek gerçek vatan, insanın sığınabileceği tek ev çocukluğunda öğrendiği dil midir? Hayatının bü-

6. "Ah Türkçem. Benim Türkçem. Canım benim. O benim canım. Her şeyim. O yoksa ben yokum", Ramazan Parladar'la söyleşi, *Yeniyazı*, Temmuz-Ağustos 2009, s. 16-20.

7. "Biçem İşçiliği", *Yazının Sıfır Derecesi*, s. 56-57.

8. Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 32.

yük bölümünü kimsesizler yurdunda, ıslahevinde, hapishanede geçiren, kendisini mahkûm eden mahkemelerin kararlarını Fransızca verdiklerini söyleyen ("Çünkü ben Fransızca mahkûm edildim") Genet bu cümleye katılır mıydı? Yazının verili sözün alanından kovulduğumuzda bize kalan şey olduğunu söyler. Kendisini neyin Fransız kıldığı sorulduğunda "dil ve yiyecek" diye cevap verir. Ama Fransızcayı bir vatan olarak görüp görmediğiyle ilgili soruya yanıtı olumsuzdur: "Hayır, eğer dövüşseydim bir vatana ait olurdum, ama ne Fransa için, ne başka birileri için [...] dövüşmek içimden gelmiyor."[9]

"Anadilinin çanları"nın kulaklarında bir tehdit olarak çınladığını söyleyen Améry'nin katılmayacağı kesin. Thomas Mann ABD'de sürgündeyken Alman dili ve kültürü üzerine gururla hak iddia ederken ("Ben neredeysem, Alman kültürü de oradadır") aynı günlerde toplama kampındaki bir arkadaşı mesleği sorulduğunda Germanist diye cevap verince SS komandolarının öfkesine maruz kalmıştır. Bazı insanların sadece yurttaşlık hakları değil, diyordur Améry, dili yurt edinme ("ikame vatan"ı yanlarında taşıma) hakları da ellerinden alınmıştır: "Bizler Alman gerçekliğinden, dolayısıyla Alman dilinden dışlanmıştık."[10] Gerçek adı Hans Meyer'dir. Almanca Hans Meyer'den kulağa Fransızca gibi gelen Jean Améry'ye iltica etmiş, ama işe yaramamıştır.

Bir de İngilizceden Fransızcaya iltica eden İrlandalı Beckett var. Ne İngilizceden ne Fransızcadan ne de kendi "özel dil"inden bir dilsel vatan olarak söz eder: "Benim için resmi bir İngilizceyle yazmak gittikçe güçleşiyor. Kendi özel dilim bile bir örtü gibi gelmeye başladı bana, ardındaki şeylere (ya da Hiçliğe) ulaşmak için yırtılması gereken bir örtü. Dilbilgisi ve Üslup. Bunlar Victoria çağından kalma bir mayo kadar (bilirsiniz, askılı ve kapalıdırlar), hatta gerçek bir beyefendinin serinkanlı davranışları kadar anlamsız ve gereksiz geliyor bana. Bir maske [...] Dili bir anda yok ede-

9. Jean Genet, *Açık Düşman*, s. 17, 187, 198.
10. Jean Améry, *Suç ve Kefaretin Ötesinde*, s. 21-22 ve 76.

meyiz ama, hiç değilse elimizden geldiği kadar kepaze etmeye çalışalım. Ardında ne varsa –ister herhangi bir şey, isterse hiçbir şey– iyice görünene kadar dili oymak, delikler açmak – bence bugün bir yazar için en onurlu davranış budur."[11]

Deleuze'ün Paul Klee'nin "Eksik olan halktır"ından devraldığı "eksik halk"[12] kavramını yurda, ama aynı zamanda dilsel yurda, "insanın sığınabileceği o tek ev"e uyarlamak bir ufuk çizebilir mi? Kaybı ve yeniyi aynı anda kaydeden iki cümle. Birincisi: Yazarın *artık* bir dilsel yurdu yoktur. Yazar varlığını anlamlandıran o dilsel toprağı ("güzel Türkçemiz", "sevgili Fransızcamız", "canım Felemenkçemiz") kaybetmiştir. İkincisi: Yazarın bir dilsel yurdu *henüz* yoktur. Yazarın dilsel yurda ihtiyacı vardır, ama onu ancak çağırabilir, eksikliğini saptayabilir, yaratılmasına katkıda bulunabilir. Barthes'ın Orpheus düşü: Yazı sevdiğini ("dilsel vatan") ancak arkasında bırakabilirse kurtarabilir.

Van Gogh'un sığınak tarifine dönüyorum: Korunaklı bir yurt, sağlam bir malikâne, bir kurtarılmış bölge değil. Kapısı kalacak yeri olmayanlara açık bir gece kahvesi.

—

11. Beckett'ın 1937'de Axel Kaun'a yazdığı mektuptan, çev. Orhan Koçak, "Beckett Geçiyor", *Defter*, Aralık-Ocak 1987, sayı 2, s. 100.

12. Kavramın içinde iç içe iki cümle vardır: "Bugün halk kaybolmuştur" ve "Bugün eksik olan şey halktır". Sanatçının kolektif olana duyduğu ihtiyaçtan söz ediyor, sanatın varolan bir halka seslenmek yerine onu çağırması, yaratılmasına katkıda bulunması gerektiğini söylüyordur Deleuze. Bu kitabın "Uzun Yürüyüş, 'Eksik Halk" adlı yazısında daha ayrıntılı olarak tartışıyorum, s. 71-117.

Nurdan Gürbilek
İkinci Hayat

"Her yazarın içinde az ya da çok bir yer yaratma, bütün yerleri geride bırakıp yazıya yerleşme isteği vardır. Bir yazınsal vatan: Bu taşlı toprağı ben yarattım, bu geniş bozkırı, bu yeşil tepeleri, bu zirveleri karla kaplı dağı ben yarattım. Dağda yanan ateş, ateşin başında toplanmış insanlar, insanların dinlediği hikâyeler benim eserim. Ama sadece bir yazı olanağından değil, bir yaşam olanağından da söz eden bir yazarın yazınsal yurda rahatça yerleşmesini beklemek safdillik olurdu."

İkinci Hayat'ta "yer duygusu" üzerine düşünüyor Nurdan Gürbilek. Bir yandan "yer"e, "yurt"a, "ev"e edebiyatın, bazen sinemanın açtığı kapılardan giriyor; kökenlere ve başlangıçlara, kaçanlara ve dönenlere, eve ve sırlarına yakından bakıyor. Diğer yandan anlatı, üslup ve dili bu ana eksen etrafında değerlendiriyor; "dilsel vatan" ve sınırları üzerine düşünüyor.

Bazı sorular eşliğinde: Kapısını başkalarına sımsıkı kapatmış bir kompartmana, bir özel sığınağa, bir kişisel hücreye mi dönüşecek ev, yoksa o koruyucu hücreyi geniş bir ortaklık zemininde yeniden tanımlayabilecek miyiz? Etrafına kalın duvarlar çekmiş bir "coğrafya kaderdir"e mi sürükleniyoruz, yoksa daha geniş bir yurt tanımına ulaşabilecek miyiz?

Bugün evin hayatımızın merkezine oturduğu bir dünyada bizi evin gerçek ve mecazi, olumlu ve olumsuz anlamları üzerine düşünmeye çağıran deneme ve fragmanlardan oluşuyor *İkinci Hayat*.

Metis Edebiyatdışı
ISBN-13: 978-605-316-191-2

Metis Yayınları
www.metiskitap.com